
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01660458 9

La Sculpture Anversoise aux XVe et XVIe Siècles

PAR

Jean de Bosschère

COLLECTION DES GRANDS ARTISTES DES PAYS-BAS

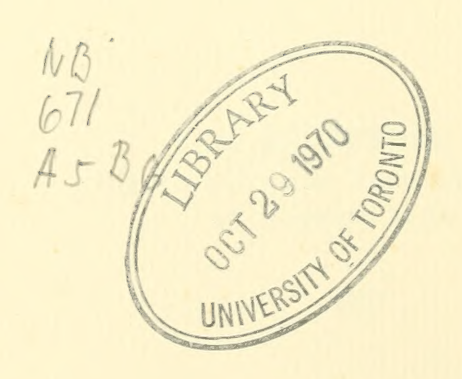
BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART & D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie

—

1909



IMPRIMERIE
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS.



LES ORIGINES

Nous connaissons le fabuleux et long voyage de ces bandes d'émigrants qui, venus de la mer Noire, de la Perse et de l'Assyrie, s'abattaient sur les territoires comme un peuple d'oiseaux fuyant une forêt désolée par le feu. Ils s'arrêtèrent enfin dans les plaines sans collines de la Baltique et de la mer du Nord où, antérieurement, deux ou trois couches de populations s'étaient déjà stratifiées.

De quelle nature était le fond de ces bandes de métis bigarrées ? Plusieurs races s'y étaient confondues. Mais on ne pourrait dire laquelle y prédominait. Les ossements n'aident guère l'étude synthétique. Les captivants travaux des Frédéric, des Pirenne et d'autres, peuvent conduire à la délimitation exacte des espèces. Mais il est peu probable, qu'avec une même exactitude, il sera possible de déterminer laquelle de ces espèces dominait dans le bassin de l'Escaut.

Nous voyons fuir les Scythes, pourchassés par des tribus asiatiques, à travers toute l'Europe. Qu'acquièrent-ils en route, que perdent-ils avant de s'allier à quelques peuplades du Jutland ? Que reste-t-il encore du Scythe dans le Teuton lorsqu'il chasse de ses terres le Belge ; et en quelle mesure le poursuivant se mêle-t-il au poursuivi ? Les tribus que

nous indique l'histoire sont-elles seules à donner de leur sang au peuple qui passe ?

Et les tribus, parquées comme les trouva l'invasion romaine, ont-elles bravé toute domination morale ? N'ont-elles pas, à certains moments, été étouffées par des races dont aucune trace n'existe ? Et, sans nous soucier de leur art, quelle fut celle qui régna dans nos régions de l'extrême Gaule? Cet art était-il bien d'une manière absolue celui que l'on désigne par gallo-romain ? En quelle mesure, avec quelle force l'apparition du christianisme, suivie de ce pâle art latin, et l'invasion des barbares, puis plus haut l'influence orientale agirent-elles sur les peuples des côtes de l'ouest ?

Enfin, les phrases scolaires qui concernent les ancêtres des Belges, et surtout ceux qui occupèrent le territoire aujourd'hui anversois, sont tellement cursives et d'un sens si large, qu'elles semblent pouvoir s'appliquer à toute tribu sauvage et fière.

Hâtons-nous vers des époques moins obscures de l'histoire. Celles-ci, non plus, ne virent point notre race assez définitivement formée pour permettre à l'analyste de parler de l'évolution logique d'une race autonome.

*
* *

Il y a d'abord des légendes ou de l'histoire presque légendaire : Sainte Dymphe, Saint Amand.

De vieilles chroniques racontent que Sainte

Dymphe accompagnée de Gerbernus, venant d'au-delà des mers, s'arrêtèrent, avant de poursuivre leur fuite, dans un bourg appelé *Antverpia*. Ils quittèrent leur barque, et, sans doute, ces mystiques firent un repas dans l'asile qui leur fut ouvert. Puis ils disparurent.

Pour nous, ces voyageurs sont comme un flambeau éclairant un moment une des rives de l'Escaut. Un souffle de vent l'éteint aussitôt. Et nous ignorons tout, par conséquent, de l'époque où était déjà florissant ce grave et brutal style roman, curieux mais logique mélange des arts gaulois ou celtique, gallo-romain, latin, byzantin, barbare et arabe.

Et l'ombre revient complète jusqu'aux jours où le nimbe d'un autre saint y fait trembler de nouveau une faible lumière. Quoique blafarde, cette lumière va dorénavant nous permettre de lire parfois dans une charte, dans un testament, le nom de la mince bourgade.

Avant la relation de la halte que fit au bord de l'Escaut la sainte patronne de Gheel, Dymphe, Anvers n'est nommé dans aucune œuvre antique. César sans doute avait dénommé la tribu qui habitait le territoire compris entre les rives de l'Escaut, de la Meuse et de la Dyle. Toutefois, rien ne permet de supposer qu'une agglomération se fût déjà formée à l'endroit du premier fleuve où plus tard devait grandir *Antverpia*.

*
* *

Les anciennes pierres peuvent parler.

Hélas ! si l'on possède dans la province d'Anvers quelques débris de l'art romain qui florit là pendant la domination, il n'y subsiste pas un seul vestige des anciens monuments élevés par des indigènes. On n'a même conservé que très peu de restes des constructions du Moyen Age. Rien, à plus forte raison, de l'église SS. Pierre et Paul élevée par St-Amand au Ve siècle ; rien du temple dédié à Ste-Walburge après les dévastations des Barbares ; rien de ce que fit reconstruire au Xe siècle Othon le Grand ; rien de l'abbaye de St-Michel fondée par Godefroid de Bouillon, avant la première croisade.

Dans l'histoire du passé artistique d'Anvers, il manque donc tout ce qui concerne l'art roman, tout ce qui fut sous le règne de Charlemagne et aux belles époques du gothique, et enfin toutes les œuvres marquées des traditions romaines, gallo-romaines, latines et néo-grecques. Dans notre pays, Liége et peut-être Gand peuvent se glorifier de quelques chaînons en plus.

Après la première croisade et les troubles locaux provoqués par l'hérétique Tanchelin, une ère prospère s'ouvre pour la ville d'Anvers. Le XIIIe siècle voit faire quelques pas notables au commerce de la commune. Le duc Jean I favorise ce développement, peu entravé, en somme, par les disputes d'intérêt qui divisaient Anvers et Malines. Les villes brabançonnes, Louvain, Anvers, Lierre, Hérenthals,

reçoivent de nouveaux privilèges. Cependant la sculpture n'y est pas fort en honneur. La partie méridionale du Brabant fut plus heureuse : on y rencontre encore des spécimens curieux de sculpture et même des bois comme le Christ de Saint-Pierre à Louvain (XIIe - XIIIe s.) ; la Vierge de la même église ; la statue miraculeuse d'Alsemberg (1re moitié du XIIIe s.) ; la Vierge de Diest (XIIIe s.) ; la Vierge miraculeuse de Laeken (XIIIe s.) ; celle de Hal (XIIIe s.) ; Notre-Dame du chant d'oiseau, de Bruxelles (XIIIe s.) ; celle de Saint-Jacques à Louvain (XIVe s.) ; nous verrons plus loin la Vierge de Malines (XIVe s.) qui concerne notre sujet.

Bientôt le champ d'action des marchands étend ses limites. Au XIVe siècle on voit arriver dans le port des vaisseaux venant de la Méditerranée, et parfois chargés de produits de l'Orient.

Toutefois, de nouvelles calamités arrêtent ce bel essor. Le règne de Wenceslas et, peu d'années après, celui de Louis de Male, furent, en effet, la cause de longues souffrances. La prospérité de la commune semble condamnée, les édifices en construction sont abandonnés. Cela constitue une sorte de malédiction que les Anversois ne parviennent pas à secouer.

*
* *

Aussi quelle fraîche aurore dès que les premiers

effets du règne de la maison de Bourgogne se font sentir, annonçant une période favorable !

Je n'ai pas à rappeler ici le faste célèbre de cette maison ducale. Au point de vue décoratif, seulement, j'aurai à m'y arrêter dans mon prochain chapitre. Puis, l'art même que nous avons à examiner est une des manifestations de ce luxe. En effet, il s'agit pour nous, non pas d'évoquer des statues de pierre semblables à celles qui en France ornent les églises, mais d'étudier des statues et des bas-reliefs en bois, dorés et polychromés. Et c'est alors évoquer en brillantes images les fêtes et les costumes des Bourguignons.

Nous sommes enfin en présence d'un peuple vivant et caractéristique. Et il semble bien que l'on peut dire, comme l'avance Barrès pour la Lorraine quand René II vainc le Téméraire, que dès lors l'esprit de la population anversoise possède ou s'acquiert lentement une couleur distincte. Du moins il est vrai, selon toute apparence, que la race, pleine de malice, des Burgundes, agit puissamment sur le naturel de l'Anversois, sinon toujours sur ses formes d'expression. L'on y retrouve, d'ailleurs, beaucoup de traits de sa finesse cachée dans une enveloppe fruste, de ses passions saines, lourdes et calculées, de sa raison qui intervient même dans les dérèglements de ses excès. Plus de deux siècles de luttes ont préparé les Anversois à recevoir cette fécondation. Ce sont des marchands auxquels on peut

toujours appliquer la belle définition synthétique de M. Edmond de Bruyn : « souci de primauté, infatuation de rang, prétention à l'hégémonie, force défensive, égoïsme particulariste, une prodigalité de nature, une santé rouge, gourmande, cossue et en décor ». (1)

* * *

Avant l'invasion romaine, il y avait dans le Nord un art qui ne témoignait d'aucune influence méridionale. Ses produits sont des pierres couvertes d'ornements dessinés et gravés, telles que les sculptures d'Entremont conservées au musée d'Aix en Provence. Courajod les attribue à des ouvriers qui furent sous l'influence de la Grèce. Avec ce pays, d'ailleurs, et « pendant la période de la domination de Rome », les provinces de la Gaule entretinrent des relations directes. Voici donc la plus ancienne trace d'art autochtone, encore qu'il soit déjà, et c'est inévitable, mélangé à des éléments exotiques. Cet art persistera, ou du moins les facultés qui le créèrent résisteront sous l'envahissement et le long règne de l'art gallo-romain, plat, vulgaire et négligé, dit Viollet-le-Duc.

Aussi, malgré sa force, il fut vite affaibli quand de nouveaux peuples vinrent se mêler aux Gaulois.

(1) *Eloge de la Ville d'Anvers.*

Ceux-ci agirent sur les classes inférieures qui n'avaient jamais été profondément touchées par l'art officiel et aristocratique de Rome. Ces barbares furent le trait d'union entre l'Orient et l'Extrême Occident, sans intervention de l'école latine. « Cependant, si l'esthétique et l'essence de la sculpture gallo-romaine sommeillèrent en quelque sorte pendant le haut Moyen Age et n'eurent pas une importance proportionnelle au nombre et à la qualité des modèles qu'elles avaient laissés, elle ne disparurent jamais entièrement» (1).

Toutefois, les éléments fournis par l'art romain furent, dès « l'entrée en scène des peuples nouveaux », plutôt passifs que promoteurs ou actifs. Il y eut d'abord l'art latin formé par l'influence du christianisme sur le gallo-romain et le romain. La sculpture notamment est assez caractérisée ; on la trouve aux autels de marbre et aux sarcophages des ve, vi^e^ et viie siècles. Leur exécution est celle qui régna à Ravenne pendant l'époque byzantine.

Mais cette école latine n'est pas seule à produire. On sent partout, dans les basiliques comme dans les ornementations sculptées, d'autres éléments. Au ve siècle son influence est déjà bien diminuée. La ligne horizontale cède maintes fois devant les tendances à étager les lignes, à élever des perpendiculaires. Et ceci n'est sans doute ni le fait de l'art

(1) Courajod. *Leçons professées à l'Ecole du Louvre,* T. I, p. 11.



Cliché Becker.

Fig. 1. — Statue équestre de St-Georges ; (xve siècle (?)
Anvers, Musée des Antiquités. — *Bois.*

gallo-romain, ni celui de l'école latine. La situation de l'art à ce moment est dessinée en cette seule phrase du grand Courajod : « Avec Constantin, la capitale de l'empire abandonne le vieil Occident latin et se porte à la frontière orientale ». En effet, l'expansion de l'art romain est finie.

Pourtant, les artistes de l'ouest ne vont pas encore tirer toutes leurs forces de leurs pays et de leur propre esprit. Ils vont acclimater des formes de l'art gréco-oriental. L'art romain et ses succédanés ne conviennent pas à l'esprit libéré des septentrionaux. Il faut autre chose au jeune monde chrétien d'Occident.

Cette nouvelle sève viendra de la Grèce byzantine. Celle-ci peut donc être considérée comme la dernière source où s'abreuva l'Occident adolescent, sur le point de passer à l'âge viril.

Le règne de Charlemagne est un point de repère dans cette évolution. Car, si l'empereur encouragea et ordonna l'emploi de la langue latine, il n'entrava nullement le développement de l'art alors naissant.

Bien au contraire, ce règne fut entièrement dévoué à la culture artistique de l'Asie hellénisée; l'élément gallo-romain fut presque généralement répudié. Comme preuves, il suffit de rappeler que les artistes que Charlemagne fit travailler dans son empire étaient des Byzantins ou « des adeptes du style gréco-oriental, que le dôme d'Aix-la-Cha-

pelle est précisément une maladroite copie d'un original gréco-oriental. »

Dès ce moment, on trouve déjà en germe l'élément qui nous semble annoncer le gothique que l'on considère actuellement comme barbare. Des immigrants ont apporté cet élément dans nos régions pendant la longue période qui sépare le IIIᵉ du Xᵉ siècle. Il est certainement d'origine fort lointaine, orientale. On a retrouvé ses appareils, couverts d'ornements fantastiques et monstrueux. Les lignes en volutes s'y enchevêtrent et s'y tissent d'une manière effrénée. Cette folie, un peu refroidie et acclimatée, ne survit-elle pas dans l'impétuosité des décors gothiques : les statues, les frises à crochets, les archivoltes, les animaux bizarres, les feuillages ténus et fouillés du XIIIᵉ siècle, les branches du XIVᵉ, les plantes potagères, les chardons du XVᵉ ? Certes, voilà l'apport du barbare dans le génie nouveau de l'Occident.

Ruprich-Robers, le premier, a fait observer que le style roman, qui fut la plante où fleurit l'art gothique, dut beaucoup aux traditions de l'architecture en bois de ces barbares septentrionaux. Depuis, la thèse a été reprise, et le fait est, aujourd'hui, indiscutable. « Ce sont des brisures, des cannelures, des losanges, des gaufrures, des chevrons, des tores brisés, givrés, chevronnés, rompus, etc., etc., tous

produits d'une industrie également pauvre et barbare »(1).

L'art gallo-romain, presque totalement étouffé, avait donc fait place à celui de l'école latine qui ne contenait aucun germe de vie ni de croissance. Alors pénétra en Occident la fameuse influence néo-grecque ou byzantine qui s'allia aux éléments barbares. Ceux-ci, vraisemblablement, ont leurs racines dans l'Inde. Que d'éléments orientaux ! Aussi, l'art roman n'est pas le dernier assolement de cette vaste culture. L'art n'est pas encore chez lui.

Un nouvel esprit doit encore s'y introduire avec un nouvel appareil : l'*ogive*.

Ici se présente la grande question des origines de l'art gothique. Résumons celle-ci. Longpérier, vers le milieu du siècle passé, osa attribuer une origine arabe à l'arc brisé. Viollet-le-Duc s'est exprimé comme suit à ce sujet : « Les Clunisiens qui, dès le XI[e] siècle, étaient maîtres en l'art de bâtir et qui avaient formé une école d'architecture déjà brillante, furent les premiers qui surent appliquer l'*ogive* à la construction non seulement des arcs, mais des voûtes. En relations constantes avec l'Orient, ils en rapportèrent l'arc brisé ; mais ce ne fut que sur le sol français que cet arc détermina une révolution dans l'art de la construction ». Jules Quicherat et après lui Courajod adoptèrent l'opinion de Long-

(1) Courajod. op. cit. p. 31.

périer et de Viollet-le-Duc. D'autre part, quelques archéologues croient uniquement à l'origine française de l'art gothique. Pour terminer, je citerai une opinion récente, qui correspond à la manière dont les historiens contemporains résolvent généralement ce problème :

« L'influence de l'Orient sur le gothique n'est pas niable. L'Orient envahit l'Europe au Moyen Age par dix voies différentes. Sans évoquer les Croisades, sans parler des artistes de Byzance et de Syrie appelés par Charlemagne ni de tout ce que l'art roman s'était déjà incorporé d'ornementations orientales pour le transmettre au gothique, les Vénitiens remontent le Rhin et le Rhône, ils fondent une colonie à Limoges, ils répandent le goût des meubles, des ustensiles coloriés, des manuscrits, des tapis sarrazinois que l'on place dans les églises, ils vont jusqu'en Normandie et les étoffes qu'ils y importent influent sur la décoration des monuments de cette région ; une ligne de commerce persan et arménien passe enfin par la Baltique et la mer du Nord que sillonnent les pirates. » (1).

---

(1) ADRIEN MITHOUARD : *Le Tourment de l'Unité.*

LE MILIEU

Voilà donc l'art où notre vieux fonds ancestral se révèle et revient à la surface après maintes secousses. Et c'est l'art gothique qui règne quand les sculpteurs anversois taillent les quelques retables que l'on possède encore. Nous verrons même de ses flamboyantes fleurs dans les fenestrages et les lobes qui les ornent. Le tailleur d'images est d'ailleurs fort retardataire, comme son frère le graveur sur bois. En outre, plus on s'éloigne vers le nord, et plus les artistes sont en retard. Ils restent attachés aux traditions de la dernière période gothique, quand dans le Midi et à Paris, l'influence de la Renaissance italienne se fait déjà sentir et commence à dominer. Comme on le constatera, les costumes et les accessoires eux-mêmes ne se transforment que longtemps après leur évolution en France.

Quand on construisait l'église Notre-Dame, à Anvers, et que l'on y taillait la première gargouille, les clefs de voûte, et que l'on confectionnait pour elle des statuettes et des groupes en bois, le style gothique avait passé déjà par deux phases distinctes. Il allait même terminer sa troisième période, celle de la décadence. La première était caractérisée par les fenêtres lancéolées, très étroites, à ogive aiguë, aux pieds-droits souvent renforcés d'une colonnette.

La deuxième période ou *rayonnante* se distinguait par l'arc en *tiers-point*; et les réseaux circulaires qui ornent et consolident le tympan des baies la différencient le mieux du dernier mode, le gothique *tertiaire*.

C'est lui que nous trouvons aux festons des retables, aux cuirasses et aux armes des soldats taillés dans la pierre ou le bois. C'est lui aussi qui influence les auteurs des premières œuvres que nous citerons.

Nous avons dit que ses formes dominent dans la partie la plus ancienne de l'église Notre-Dame. Sauf les dessins imitant la forme d'une flamme — de là le style *flamboyant* — que tracent les rubans de pierre dans le tympan des fenêtres, l'aspect de ces dernières diffère très peu de celles de l'époque *rayonnante*. De la forme cylindrique qu'elles affectaient précédemment, les moulures, s'étant amaigries, offrent alors généralement une coupe transversale prismatique. Pendant cette période où l'on voit poindre la décadence du style gothique, les fenêtres s'élargissent progressivement et l'arc s'affaisse de plus en plus, cependant que des ornements plus luxueux et plus nombreux chargent tous les corps de construction.

*
* *

Donc, les ducs de Bourgogne rendirent l'énergie à la commune. Quant à ses artistes, ils furent

éblouis par ces splendeurs qui étaient nouvelles pour eux. La « perpétuelle kermesse de la Cour de Flandre donne à l'art bourguignon son caractère d'épanouissement, d'improvisation et de vive couleur ». (Courajod). Qu'on lise la description d'une fête de la Toison d'Or dans la chronique de Bertryn ; les fastueux costumes dont les détails furent notés par Jacques Duclerc (1467) ; les passages de Quicherat (1) concernant « l'intelligent et actif Philippe le Bon », insatiable de cérémonies, sous son manteau d'écarlate ou sous le velours noir couvert de ses rivières de diamants !

Les sculpteurs s'en émurent à la manière des peintres ; car, la couleur et les étincellements des pierres et des métaux précieux formaient les principaux éléments de ce luxe tout extérieur, et décoratif.

« La sculpture est le besoin de toucher », dit Paul Claudel, et ce que l'on raconte du torse qu'aimait Michel-Ange vient nous le prouver. Or, au contraire, ici tout parlait la langue des couleurs et non celle des formes. Les contours tremblaient dans leurs enveloppes diaprées. Les personnages et les groupes prenaient l'aspect de figures de vitrail, abondant en couleurs variées, ou de mosaïque miraillée. Aussi, la maison des ducs ne devait pas de sitôt inspirer des sculpteurs dans les contrées septentrionales qui ressortissaient à sa couronne. Il

(1) *Histoire du costume.*

fallut d'autres influences pour rendre possible les fameuses œuvres de Dijon.

Les tailleurs d'images du Brabant et de la Flandre composèrent donc, par prédilection, des tableaux hauts en couleurs. Les figures y étaient non en ronde bosse, mais tout au plus en haut relief. Les images isolées, elles-mêmes, ne se pouvaient regarder que de face. La logique de ces sculpteurs dépend d'un point de vue fixe comme celui d'où l'on examine le mieux une peinture. Simplement, ces artisans ont transposé ainsi des scènes somptueuses de la vie. Dans leurs figurations religieuses, les personnages sont des princes magnifiques, des prêtres plus somptueux parfois. Le peuple ne remplit pas ici le rôle important que lui fait tenir le tailleur de pierres aux chapiteaux et aux voûtes. Il n'intervient que si le sujet l'exige absolument. Mais jamais le revêtement de couleur n'est terne ; qu'il s'agisse d'enluminer un César ou un Judas, toutes les figures luxueusement parées brillent.

De la couleur et de l'or ! La belle silhouette, si elle apparaît, est assurément fortuite. Ce n'est pas le costume du XVe siècle qui eût pu offrir de beaux contours, ni révéler de belles prestances, de sculpturales attitudes. Car, on portait alors ces habits extravagants que Léonard de Vinci vit encore « aux jours de son enfance », et dont il parle avec un ironique étonnement. « Je me souviens, dit-il, d'avoir vu les hommes, petits et grands, ayant les

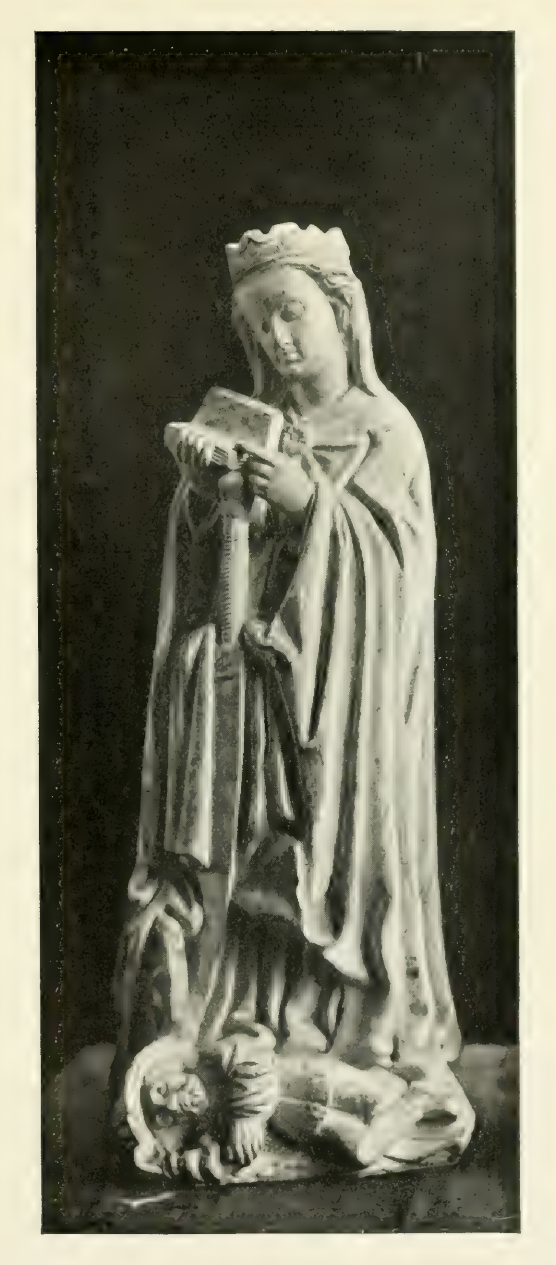


Fig. 2. — Sainte Catherine ; xve siècle.
Hérenthals, Eglise Sainte Waudru. — *Bois.*

extrémités du vêtement découpées en toutes leurs parties, de la cape aux pieds, et sur le côté. Non content de cette belle invention, à cette époque, on découpait encore les dites découpures ; et les capuches, les souliers, les coiffes étaient découpés de cette façon ; des soies sortaient en variées couleurs des principales coutures du vêtement ». Tout ceci ressemble fort aux costumes portés à la cour des ducs, et à celle de Charles VII où Agnès Sorel scandalisait le chroniqueur Georges Chastellain. « Elle portait queues un tiers plus longues que nulle princesse du royaume, plus hauts atours, plus nombreuses robes et plus coûteuses. Et de tout ce qui à ribaudise et dissolution pouvait conduire en fait d'habillement, cela fut-elle toujours prodigieuse et monstrueuse ; car elle se descouvrait les épaules... jusqu'au milieu de la poitrine. » (1)

Courajod fait remarquer que c'est à « ces modes si goûtées d'Agnès Sorel et de ses coquettes contemporaines » que nous devons ces « admirables motifs de draperies dont les sculpteurs du XV[e] siècle ont tiré un parti décoratif si noble et si grand. C'est à ces modes que nous devons ces traînes, ces longues robes d'amazones, qui se couchent comme des levrettes familières aux pieds de toutes les statues de femmes assises, gisantes ou debout ».

(1) On la voit ainsi sous la figure de Marie allaitant Jésus, dans le fameux tableau de Fouquet, à Anvers.

« Depuis, dit encore Vinci, j'ai vu les souliers, les bérets, les escarcelles, même les armes qui se portent pour attaquer, les collets des manteaux, les pointes des vestes, la queue des vêtements, en un effet infini à bafouer ceux qui voulaient paraître beaux, appointés de longues et fines pointes.

» Plus tard on commença à augmenter les manches et elles devinrent tellement grandes qu'une seule était plus vaste que la veste ; ensuite on éleva le col tellement que toute la tête y disparut ; puis encore on vint à se déshabiller de telle sorte que les draps ne pouvaient être soutenus par les épaules parce qu'ils ne posaient pas dessus. Après, on allongea les habits de façon que les hommes eussent les bras chargés d'étoffes pour ne pas les fouler au pied. Enfin on vint à un tel excès qu'on se vêtit seulement d'un côté jusqu'au coude et si étroitement qu'on éprouvait un grand supplice et beaucoup crevaient dessous ; et les pieds si serrés que les doigts passaient l'un sur l'autre et se chevauchaient. » (1).

* * *

Les imagiers s'évertuèrent à détailler minutieusement ces costumes compliqués. Mais leurs couleurs, leurs ors et leurs pierreries excitèrent chez

(1) Léonard de Vinci : *Textes choisis* (trad. Péladan).

eux cet amour effréné de l'éclat si caractéristique de la vie fastueuse des princes.

Et cette vie pittoresque se montrait à eux, dans tout son apparat, aux grandes fêtes publiques. Les dames y étaient vêtues de velours, de soies, de tissus d'or. Les inventaires énumèrent le contenu, d'une beauté fabuleuse pour l'époque, de certaines garde-robes des maisons ducales. On y trouve mentionnées une « robe de veloux violet, tixu d'or, à grans manches fourrées d'ermines », « une robe de veloux bleu, tixu d'or, à grans manches », d'autres sont vertes, noires, d'autres fourrées de « menuvair, de grys, de martres » ou brochées. Le velours « cramoisy, le satin, le damas, les draps de leyne » sont largement employés à la confection de ses lourdes robes. Certaines sont surchargées « d'orfavreries ». De mêmes étoffes servent aux cottes, aux chaperons, également couverts d'orfèvreries. Beaucoup de ces chaperons sont découpés. Il y en a en velours écarlate, en drap blanc, en « drap d'or vermeil avec le bourrelet de veloux ouvré de plumes de paon et de palettes d'or avec perles de grosses semences » ; un autre est « garni de 31 rubis et de 31 grosses perles ».

Les bijoux sont grands et souvent lourds. Je n'en citerai que deux parmi plus de cent que cite un seul inventaire. (1) « Un collier d'or, ouvré à l'œuvre

(1) Voir les inventaires que publia de la Borde.

de Venise, garni de seize balais et de seize troches de perles, chacune troche de trois perles, qui font en tout quarante huit perles, pesant 4 mares. » Les fermails et les anels sont dans le même goût du flamboyant et du lumineux. « Un fermail d'or garny d'ung grant balay en table quartes, et d'ung gros dyamant pointu à 4 faces et de 6 grasses parles ». « Un gros anel, esmaillé en bleu, auquel a une fleur à 4 pampres de dyamant, esmaillé de blanc, de rouge, de bleu, d'un dyamant à trois fasses. »

Et sur ces atours brillants, les dames se rendant en cortège aux joutes, et qui passent devant les artisans alignés le long des façades, jettent des manteaux aussi splendides de couleurs et d'or. Les hommes se parent d'une « houppelande de satin noir à my jambe, grands manches closes, colet assis et décopée tout autour par dessoubz à carreaulx, fourrée de martres ; ou d'un mantel à plein fond de satin noir ». Sous leurs manteaux se voit un pourpoint de chamois, de satin, de futaine blanche, de « veloux brochiet d'or ».

Les chevaux qui les portent ne sont pas moins parés. Certains disparaissent sous leur housse brodée et lamée d'argent. Des draps d'or de Luques et des tissus d'Arras couvrent les haquenées. Des plumes d'autruche se balancent à leur front. Il suffira de citer : « ung harras de cheval, de velours bleu, c'est assavoir : la culière derrière à deux pendans, ung poitral et deux larges resnes pour la bride, garnyes,

assavoir : le poytral de sept balays, et au milieu ung diamand à pointe, perles, — l'une des rènes garnie de six balais et perles de plusieurs sortes, — culière garnye à chacun pendant de cinq balais. » Et que l'on n'oublie pas la foule des petits objets qui pendent tant à la selle du cheval qu'à la ceinture d'or du cavalier. Nos musées conservent maints de ces cornets d'ivoire, tout ouvrés de « bestes et autres ouvrages », ou en « bois aromatique pendant à ung petit las de fil d'or, et houppe de fil d'or ». Au-dessus de tout cela tournaient les étendards.

*
* *

Le sculpteur connaissait moins, sans doute, le luxe qui régnait dans les appartements du seigneur. Pourtant, les tableaux de l'époque sont pleins d'accessoires sortis des maisons les mieux montées. On en conclut que le personnage qui commandait un tableau ou un retable prètait des modèles aux artistes. Car les tableaux et les sculptures en bois nous montrent des pièces appartenant aux multiples vaisselles d'or énumérées dans les inventaires que l'on a conservés. Les coupes, les hanaps, les bassins, les aiguières, les « grolles », les salières, les nefs d'or que l'on y rappelle sont fort nombreuses, ainsi que les chandeliers, les flacons, les gobelets, les « pladeletz servant à la fruiterie ». Le cristal, l'albâtre et l'argent servaient à faire des vases, des

« tranchoirs armoyez fleur de lis », ou « d'or orné de personnages, rubis, perles ». Tout cet or et ce cristal scintillait sur des nappes de Venise.

Dans l'ombre des appartements brillaient aussi, doucement, quelque clochette dorée, quelque bénitier, ou quelque « caige d'argent doré à mectre oiselet de Chippre. (1) à chainecte, dessus façon d'église à croisée » ou quelque « grosse pomme d'or pleine de choses aromatiques ». Enfin, relevons parmi les émaux des images telles qu'un « tableau d'or, esmaillé d'ung chevalier et d'une dame ».

* * *

Et de quelles leçons magnifiques les sculpteurs et les peintres ne jouissaient-ils pas dans les églises mêmes pour lesquelles ils exécutaient leurs images ! Aussi, quoi de plus brillant qu'un évêque taillé par eux dans le bois ? Ils imitent les étoffes ouvrées de « fleurectes » et de roses, semées de fleurs de lis, de perles, de pommes de pins, doublées de bougran bleu. On trouve des orfrois finement détaillés, où sont peintes des « ymages germinées de semences de perles et semées de plusieurs personnaiges et de plusieurs roulletz d'escripteaulz ». Que l'on regarde de près certaines mitres bien conservées. Notam-

(1) L'oiselet de Chypre est une pâte parfumée (pastille du sérail) à laquelle on donnait la forme d'un petit oiseau.

ment celles qui ressemblent à « une miche dont le camp est semé de perles et est brodée d'argent doré, semée dessus de pierrie comme grans saphirs, de grans garnas et de vermeilles, et d'autres plus petits et saphirs, et au long de la grève du milieu des trouches de petites perles. » Ou cette autre « mitre de brodure faicte à tabernacle, d'un costé à l'annonciation sainte Marguerite, et au dessus Dieu le père, et de l'autre costé Nostre Dame tenant son enfant, sainte Katerine et saint Estienne, et au dessus ung crucefix et du bas les apostres et à demi ymages, et est la brodure de haut faicte d'argent doré à petites feullettes ».

Les aubes, les « amitz », les chaperons et tous les habits ecclésiastiques sont d'un faste semblable.

Quant aux décors des églises, on ne finirait pas s'il fallait citer rien que les merveilles les plus connues que nos trésors possèdent de cette époque. Je ne citerai qu'une crosse, on jugera de ce que sont les reliquaires, les « bullectes », les calices, les patènes, les « paix d'or », les « crucefix ».

« Une grant croche d'argent doré, là ou il a au trochon deux ymaiges de saint Andrien, doz contre doz, et deux grans fleurs esmaillées d'azur et est semée au long de fuzilz et d'estincelles, et est le pommeau fait à œuvre de massonnerie où sont dedans les chappiteaulx IX ymaiges d'apostres, et au dessoulz une pomme perchée au jour à losenges, armoiriée. »

Le luxe suprême était représenté, pour l'artisan, par ce fastueux déploiement de couleurs, d'ors, de rubis et de diamants. C'était dans ce cadre qu'il enfermait ses figurations mystiques ; mais ce cadre maintes fois étouffe son contenu. Celui-ci est parfois pittoresque ; il est toujours vif de couleurs ; toujours l'or de la maison de Bourgogne y scintille parmi les sourires finauds d'un peuple laid.

Enfin, cet amour de l'or n'est pas celui de Rudyard Kipling, qui pense que l'argent peut s'anoblir, mais il est l'amour de cette beauté barbare du soleil que contient et reflête l'or, et du mystère merveilleux que semble retenir son éclat.

*
* *

Il serait utile maintenant de se rendre compte de ce qu'était l'atelier du sculpteur au XVe siècle. Malheureusement, nous en savons peu de choses. Jusqu'à présent on n'a pas déterminé avec exactitude quelle était la position morale et financière qu'occupait cet artisan dans la société de son époque. On sait qu'il était dans l'aisance. Le prix des denrées et des habits, semble-t-il, n'était guère disproportionné avec ce que lui rapportaient ses œuvres. Mais, quel laps de temps absorbait l'exécution de celles-ci ? Un patient fouilleur pourrait nous le dire, et conséquemment établir un budget moyen concernant l'imagier.



Fig. 3. — Adam et Eve chassés du Paradis ; seconde moitié du xve siècle.
Amsterdam, Musée. — *Chêne, portant le poinçon d'Anvers.*

Voici comment feu Henri Bouchot nous présente l'artiste dans son atelier : « Un enlumineur parisien, en nous montrant un saint Luc, nous fournit en réalité l'image d'un peintre contemporain de Girart d'Orléans ». On voit dans la salle des panneaux à fond d'or, l'ouvrier « est assis sur un escabeau devant un pupitre rappelant un chevalet. Il tient de la main gauche une palette, en forme de planche allongée, avec poignée pour passer les doigts. Les couleurs, achetées à l'épicier voisin, sont contenues dans de petites fioles, rangées devant lui, sur une table ».

L'enlumineur de statues en bois travaillait comme ce peintre. Au XIVe siècle et même plus tard, il se confondait avec lui.

Nous ignorons la vie privée de l'enlumineur et du sculpteur, qui nous montrent le faste des maisons princières dans leurs œuvres, et les gestes, les mœurs, certaines physionomies des foules d'alors. Les archives et les chroniques comblent beaucoup des lacunes qui restent dans notre esprit malgré que nous connaissions l'ensemble des œuvres d'art.

Avant d'examiner l'organisation du travail dans les ateliers des artistes, il est donc possible, et d'ailleurs presque indispensable, de jeter un coup d'œil sur la vie dont l'ouvrier, sculpteur ou peintre, participe au titre de spectateur. Comme cette courte revue n'a nullement pour but d'analyser l'état psychologique d'une population, nous ne nous arrête-

rons qu'aux manifestations extérieures les plus frappantes. On sentira, du reste, que c'est à elles surtout que les imagiers empruntèrent et que les fêtes où s'exhibaient ces fastueux costumes et ces décors les influencèrent beaucoup.

Que l'on songe d'abord aux grands tournois dont le luxe est fameux. Aucune chronique qui n'en relate quelques-uns. Celui que le duc Antoine tint sur la place du marché, à Anvers, a été plusieurs fois décrit, avec des commentaires sur les robes des dames et les cuirasses des seigneurs. Plus tard, ses fils vinrent avec lui, entourés d'un grand apparat, tirer à l'arc dans le jardin des archers. L'un deux, en 1422, alors successeur de son père, abattit l'oiseau dit « le roi ». Ce fut un mémorable événement, et comme à l'ordinaire, les princes assistèrent au grand repas de gala qu'offrait la confrérie à ses membres et à leurs femmes. Tout ceci, naturellement, servait de prétexte à des dépenses et à un luxe fantastiques.

Les rues et les places sont pavoisées, comme nous les montrent certains tableaux du XVe siècle. On pressent le rôle, en ce déploiement de décors, des peintres selliers et des tailleurs d'images. On pressent ce que ces fêtes, ces tournois et ces jeux leur inspirent, et comment ils y collaborent.

La vie de la commune est du reste remuante et fiévreuse. Les frontières de la ville circonscrivent un espace fort restreint. Une population nombreuse

s'y presse. A la fin du XV[e] siècle et au début du XVI[e], les caves mêmes et les greniers sont habités. Dix ménages logent parfois dans un seul immeuble, étroit et très élevé.

Et ce peuple si dense grouille aux foires périodiques, autour des baraques et des tentes des marchands et des baladins. On le contient avec peine, quand on pend, roue, brûle ou enterre vif quelque misérable ou malheureux. Il ne tarde pas d'accourir si, comme il est fréquent, un navire ou même plusieurs navires brûlent en rade. Enfin, les cortèges et les processions, les émeutes et les disputes avec les commissaires des ducs le font se rassembler en peu d'instants.

Cette vie est donc resserrée et en quelque sorte intime. Les murs qui entourent si étroitement la ville ajoutent, sans doute, à cette intimité dangereuse pour les régnants, mais, au contraire, propice au naturalisme de l'art dont les bases se consolident lentement.

D'autre part, pour leur sens du mystique encore vivace, les artistes peuvent étudier les têtes et les habitudes, les costumes et les attitudes des religieux qui peuplent les nombreux couvents importants qu'Anvers possède. Ces couvents sont vastes, construits dans la ville ; certains, à quelques pas de l'église principale, sont entourés de grands parcs d'agrément et de jardins potagers. Plusieurs ordres permettent aux religieux de se mêler à la foule. Les

frères cellites, notamment, soignent les malades et font les enterrements. Les moines de cette époque peuvent agir à Anvers comme dans d'autres contrées où, dès l'origine, des abbayes, des chapitres, des couvents exercèrent une notable influence sur les mœurs et l'éducation du peuple.

La charité, d'ailleurs, est dans les mœurs. Des particuliers, des confréries et des métiers fondent des hospices pour des indigents ou pour des vieillards des deux sexes. On est attentif à tous les soins religieux. Les miracles de la fameuse statue de la Vierge, ceux de St Gommaire, à Lierre, ceux de Ste Pétronille, à Schelle, attirent la vénération de tous les Anversois, et de nombreux pèlerins accourent. On chante, et les orgues jouent dans l'église, vers le milieu du XV[e] siècle. En 1478, on installe un carillon de cloches. Dès ce moment on commande de grands retables aux imagiers. Beaucoup d'argent afflue, des étrangers arrivent en plus grand nombre dans la ville, le goût des décors naît, et tout cela procure aux imagiers, aux enlumineurs et aux sculpteurs, de grandes œuvres à exécuter.

LES ATELIERS DE SCULPTURE

Les *huchiers*, les *menuisiers*, les *entailleurs*, les *selliers* que l'on peut confondre souvent avec les imagiers disposent de nombreuses ressources. Dans le monde laïque, militaire et civil on requiert leurs bons offices.

Les travaux de ces artisans apparaissent une grande entreprise industrielle, on l'a souvent fait remarquer. Les métiers sont si spécialisés que chaque individu travaille à un seul genre d'appareil. On comprend, de la sorte, pourquoi les ouvrages gothiques et ceux du XVe siècle sont d'un travail et d'une technique si parfaits. Tous d'ailleurs étaient astreints par des règles strictes et traditionnelles à fournir une exécution rigoureusement parfaite. Leur conduite même était dictée par des règles tout aussi sévères.

L'atelier, cela est depuis longtemps révélé, était une chambre familiale. On y trouvait presque toujours un ou plusieurs membres de la famille du patron. Celui-ci ne pouvait, du reste, admettre (à certaines époques du XVe s.) dans son atelier qu'un seul apprenti étranger. Il fallait passer de longues années dans cet atelier avant de pouvoir exercer librement son métier. Des lois corporatives veillaient sur les stagiaires et sur les patrons. Ces

communautés (1) dépendaient donc les unes des autres par le fait des chefs qu'elles se choisissaient. C'était un syndicat établi en faveur du bon travail.

Cet enseignement magistral qui s'est perpétué jusqu'à ce que les effets de la Révolution de 93 se fussent fait sentir à Anvers, avait des avantages d'une importance aujourd'hui presque inconcevable. Il faut noter qu'il n'existait, alors, qu'une seule manière de tailler le bois ou la pierre ; une seule perfection était donc à atteindre, et ce que nous nommons personnalité était alors inconnu. On jugeait infailliblement de la valeur d'une œuvre d'après la perfection technique, l'exactitude des proportions, la concordance de l'objet avec le modèle proposé. Il n'y avait pas pour y atteindre plus de manières différentes qu'il n'y en a pour raboter une planche ; enfin, on jugeait ces produits industriels selon des lois fixes et absolues. Par conséquent, l'enseignement du métier et la vérification des résultats des ouvriers étaient fort faciles.

L'apprenti était d'abord une espèce de domestique, de manœuvre chargé de toutes les besognes faciles, méchantes et fatigantes. Mais son long séjour

---

(1) Elles avaient leur chapelle ou du moins leur autel dans une des églises de la ville, leur caisse de secours pour les malades ou les infirmes, leur maison, leur bannière, portée dans les réunions publiques, leur salle de réunion, leurs archives, leur huissier, etc. Cf. NAMÈCHE. *Cours abrégé d'Histoire nationale.*

à l'atelier, les travaux accessoires qui lui étaient confiés, les exemples de ses aînés l'initiaient progressivement aux secrets du maniement des outils, des procédés traditionnels. Du reste, en récompense de ses services, le maître lui versait lentement sa science pratique, et lui donnait potée, logis et vêtement. Le maître pouvait doser prudemment ses préceptes, il procurait à l'apprenti une technique solide et claire. On ne pouvait exercer le métier sans avoir passé dans son atelier.

L'apprenti y restait longtemps, mais il était traité comme les fils du patron. La longue épreuve achevée, l'élève passait maître ou ouvrier à gages. On le nommait dans ce dernier cas valet, compagnon ou sergent. « Avant d'être jugé digne de cet emploi subalterne, il lui fallait rendre compte de ses états de service et de sa conduite et prêter serment devant plusieurs maîtres assemblés. Alors seulement il faisait partie de la communauté et profitait des droits que lui conférait la coutume. Son rôle n'était pas aussi effacé qu'on le suppose ordinairement. Dans certaines corporations, par exemple, rien ne l'empêchait d'atteindre à la maîtrise par son ardeur au travail, son habileté professionnelle, son économie et son honnêteté. Il contribuait aussi presque toujours à l'élection des jurés et s'il devenait l'un d'eux, ce qui n'était pas impossible, il jouissait, comme nous le verrons dans la suite, de prérogatives importantes. Il exerçait enfin sur les maîtres eux-mêmes

un certain contrôle, car, en sa qualité de membre de la corporation, il devait rendre compte de toutes les fraudes et contraventions aux règlements dont il avait connaissance. En somme, avec du talent et la volonté nécessaire, il pouvait devenir patron sans trop de difficultés. Il courait le risque, il est vrai, s'il ne se distinguait par aucun don particulier, de rester toute sa vie au second rang, là où le sort l'avait placé, mais rien en définitive n'était plus naturel et plus légitime. Dans cette situation modeste pour laquelle il était fait, il rendait d'inappréciables services, il aidait de son savoir, de son expérience acquise. d'autres mieux doués ou plus heureux, il leur permettait d'accomplir de grandes choses. » (PIERRE VALBRANCHE : *De l'organisation du travail chez nos artistes du Moyen Age*).

Cette situation n'éclaire-t-elle pas mieux que de fortes documentations l'état des esprits dans le peuple des ouvriers? Nous voyons ici que les métiers formaient une série de groupes homogènes et qu'une stricte hiérarchie régnait parmi leurs membres: l'apprenti, l'ouvrier, le maître et le doyen, souvent juré ou prud'homme, dont nous dirons quelques mots plus loin. On sent la force d'un tel bloc, d'un ensemble de tels blocs obéissant eux-mêmes au magistrat; on sent l'effet moral et politique d'une organisation aussi simple et aussi réglementée.

L'atelier donnait toute l'éducation aux élèves, éducation forte et primitive, concentrée et pleine de



Fig. 4. — La Vierge assise et l'Enfant Jésus feuilletant un livre ; xve siècle.
Anvers, Orphelinat. — *Bois.*

grandeur. « Comme on ne jugeait pas indispensable de faire d'un jeune artiste un penseur, comme on ne lui enseignait ni la psychologie, ni la sociologie, ni l'économie politique, ni même l'esthétique, comme on ne fatiguait pas sa mémoire en l'encombrant de formes innombrables et contradictoires, il pouvait conserver une imagination vivace et fraîche. Quelques idées très simples mais nobles et exaltantes, deux ou trois croyances naïves et inébranlables, suffisaient à faire vivre son âme, à alimenter en elle la source sacrée de la création. Est-ce à dire qu'alors on n'était pas cultivé ? Certes si ! La philosophie, sous le nom de scolastique, occupait une place importante dans les études théologiques, mais elle avait pour but de délier l'esprit des clercs, et non de bouleverser celui des laïques. »

M. Valbranche nous parle plus loin des maîtres : « Ceux-ci formaient une sorte d'aristocratie ouvrière, difficile d'accès, bien qu'ouverte au mérite, justifiant d'ailleurs ses privilèges par d'importants devoirs envers ses subordonnés et que des lois précises empêchaient de commettre trop d'abus. » Il fallait « offrir des garanties suffisantes de probité et de bonne conduite, témoigner d'une certaine aisance pour l'achat et l'exploitation du métier si l'on n'était pas fils de maître, être accepté enfin par ses pairs et par les jurés. Une fois admis, on prêtait, sur les livres saints et devant de nombreux témoins, un serment par lequel on s'engageait à observer rigou-

reusement les us et coutumes de la corporation. L'importance de leur rôle imposait aux maîtres des obligations sérieuses. Entre autres choses, comme chefs, protecteurs et représentants de la communauté, ils avaient à payer d'assez lourdes redevances et devaient souvent le service du guet, la classe ouvrière proprement dite, étant exempte de toute charge. »

———

ORGANISATION DU TRAVAIL

Tous les ouvriers nommés plus haut et l'enlumineur de statues, qui est à proprement parler le sellier, collaboraient donc à l'exécution des retables ornés de multiples figures, des buffets d'orgues, des reliquaires, des confessionnaux, des bancs de communion, des stalles d'églises, des clôtures de chœurs et de chapelles, des lutrins en bois, des portes, des tabernacles ajourés et compliqués, des figures de saints ornant les autels. Deux ouvriers, le tailleur d'images et l'enlumineur, suffisent pour achever ces dernières figures, mais tous sont requis s'il s'agit d'un vaste retable.

De Burbure fait observer que les particuliers aussi employaient les sculpteurs. Ils leur demandaient les rampes d'escaliers ouvragées de leurs maisons, «steen» ou palais. Les portes, les cheminées, les portails, les rayons, les chaises et les fauteuils, les lits et les écritoires étaient entaillés de figures, de fleurs, d'attributs, et de fruits. Les frontons des maisons et les montants de portes que nous voyons encore dans de vieilles rues n'étaient pas le travail de sculpteurs moins habiles ou moins artistes.

On sait que ceux-ci furent très tôt admis dans la Gilde de Saint-Luc : en 1434. (1)

Avouons que l'on connaît mal aujourd'hui ce qu'était exactement le métier d'imagier, et qu'il nous est difficile d'assigner à chaque ouvrier d'art le rôle exact qu'il remplissait au XVe siècle. Le sculpteur peint-il parfois les reliefs qu'il taille ? Le huchier ne taille-t-il jamais des statuettes ? A ceci M. P. Du Bois (2) répondrait que les éléments de *hucherie* sont les dais, les colonnettes de séparation, les bordures, etc. M. Destrée dit qu'au huchier était « dévolue la tâche d'édifier les fines et gracieuses architectures qui planent sveltes et légères sur les hauts-reliefs débordant eux de vie et de mouvement. En d'autres termes le huchier est sinon l'architecte, du moins le constructeur de la partie architecturale. Il nous semble, en effet, très probable que la conception de l'édicule appartenait à un maître-maçon, à un véritable architecte, car il y a un rapport intime entre l'ordonnance de certains retables et des édifices contemporains ». On ne comprend pas que l'ouvrier qui sculpte ces ornements ne puisse mettre la main aux figures à peine plus compliquées. Il faut attribuer le travail de l'armature ou de la caisse à l'ébéniste ; celui de l'ornementation au huchier (3), qui

(1) V. : *Jaerboek van St.-Lucas gilde*, par Van der Straelen, 1854.

(2) Pierre Du Bois : *Notes sur les Retables flamands des XVe et XVIe siècles*. Abbeville, F. Paillart.

(3) A. Heins : *L'art du bois*. (Art fl. et holl. T. X (1908), p. 143.

souvent est l'ébéniste lui-même ; les figures à l'imagier, c'est-à-dire au sculpteur qui nous occupe.

Quant aux couleurs et aux ors si importants dans les scènes de retables, ils concernaient l'enlumineur de statue (houtenbeelden verven) ou le sellier « autant ébéniste que peintre ». Au XVe siècle celui-ci ne fait plus partie (en France) de la véritable corporation des peintres ; il s'en est séparé en 1391. Mais, vers le milieu du XIIIe siècle, « l'ouvrier du pinceau tient à trois corporations » : 1° les imagiers (sculpteurs de figures en pierre, bois, ivoire) ; 2° les enlumineurs calligraphes (« pointuriers d'histoires ») ; 3° les selliers qui, d'après feu Bouchot, apparaissent comme les ancêtres de toutes les écoles de peinture *portative* de l'Europe.

Que fait le sellier ? demande Henri Bouchot. On a répondu : des selles de chevaux, ce qui est une sottise... Il tourne des selles à s'asseoir, des fauteuils, des *cassone*, des châssis, des tabernacles de bois. Ensuite il les décore, en y appliquant d'abord une toile légère, puis du plâtre fin, sur ce plâtre une feuille d'argent, et sur cet argent de l'or battu. Enfin il peint à l'huile ou en détrempe (1).

Comme M. Henri Martin l'a fait remarquer dans une séance de l'Académie des Inscriptions, il y avait déjà au XIIIe siècle des « ateliers de peintres à la tête desquels se trouvait un maître qui dessinait les

(1) Voir Jos. Destrée, *Sculpture brabançonne*, p. 155.

esquisses des enlumineurs, ce qui explique que souvent, dans un même manuscrit, le style des compositions est si homogène et l'exécution si inégale » (1). Pour les imagiers il en allait de même. Beaucoup de documents parlent, en effet, du dessin tracé sur parchemin, et qui devra servir de guide soit dans l'exécution d'un retable, soit dans la décoration totale de quelque grand édifice.

Le XVe siècle n'avait-il pas des ateliers, semblablement organisés, où l'on exécutait les retables ? Avait-on dans le Nord des ateliers pareils à celui que M. Marcel Dieulafoy décrit dans *La Statuaire polychrome en Espagne ?*

« Le dessin d'ensemble était donné par le *trazador* (2), charpentier qui faisait l'office d'architecte, et qui fut appelé quelquefois *arquitecto ensemblador*. Les sculpteurs proprement dits, *imagineros* au XVe siècle, *tailladores* ou *escultores* au XVIe, attaquent le bois. Enfin les peintres, *encarnadores* et

---

(1) Voir A. VERMEYLEN : (Art fl. et holl. T. II, p. 134). On sait qu'en France, notamment, certains peintres fournissaient des cartons que d'autres *grandissaient* contre les murailles. C'étaient des modèles, des patrons réduits, dessinés sur une feuille de parchemin ; ils étaient remis au praticien chargé de les grandir et de les passer à la couleur.

(2) Hubert Stuerbout fournit des dessins d'après lesquels travaillèrent les sculpteurs de l'Hôtel de Ville de Louvain. (VAN EVEN : *Anc. Ec.*) Cela prouve, avec beaucoup d'autres pièces, que les tailleurs d'images, de retables ou de reliefs en pierre, copiaient des dessins.

estofadores, donnent les tons de chair et laquent les draperies. Dans les œuvres les plus précieuses, et même au XVIIe siècle, la statue ou le groupe est d'abord entièrement doré, comme un bronze ; les couleurs recouvrent cet or ; mais les graveurs qui dessinent les menus ornements ou les fils serrés du brocart mettent à nu le noble métal ; lors même qu'il est caché, il communique à la couleur qui le voile quelque chose de sa magnificence » (1).

On peut non seulement présumer que la distribution du travail était établie selon les mêmes principes, mais il est probable que les Espagnols, pour s'organiser de la sorte, s'inspirèrent des Flamands. Des ouvriers et des retables furent envoyés en Espagne ; l'influence flamande y fut intense. Aujourd'hui encore on trouve maints retables flamands ou d'inspiration flamande dans les églises ou dans les musées espagnols. A Burgos on en conserve à la cathédrale et au musée ; la chartreuse de Miraflores, qui eut jadis un tableau de Van der Weyden, possède encore un retable en bois peint et doré exclusivement flamand ; d'autres sont à Palencia, à Ségovie, à Tolède, à Séville, à Valence, à Barcelone. La plupart des figures rappellent le style flamand du XVe siècle (2).

---

(1) Cf. Marcel Dieulafoy : *La Statuaire polychrome en Espagne*. Paris, Hachette & Cie.

(2) L'influence flamande est manifeste aussi dans ce que

La sculpture n'allait donc pas sans l'enluminure. On possède des traces de reliefs peints au cours du XIIIe siècle. Dans le Nord, l'usage de la couleur est général. La tombe de Jean III, duc de Brabant, à Tournai élevée en 1341, par le sculpteur Guillaume du Gardin, devait être décorée de statues peintes à l'huile ou ainsi que le dit l'acte : *de pointure de bonnes couleurs à ole.* Des beffrois étaient entièrement polychromés et dorés. De Laborde signale, dans l'inventaire du duc d'Orléans (1396), un retable sculpté et peint. Jehan Malouel enlumina et dora cinq retables en bois pour les chartreux de Dijon. Ces quelques preuves sont prises au hasard, pour rappeler le goût ancien et persistant des Flamands et des Brabançons pour la couleur et l'or.

Du reste, ils suivaient simplement une prédilection traditionnelle. On sait que les anciennes statues égyptiennes et assyriennes étaient peintes de vives couleurs. A Thèbes furent découverts des dessins

---

produisirent les ateliers de sculpture de Milan, de Côme et de la Chartreuse de Pavie. Les Flamands ont certainement exercé cette influence sur l'art italien à l'aide de bois sculptés, estampes, étoffes. — Cf. Courajod. T. II. p. 334 et suiv.

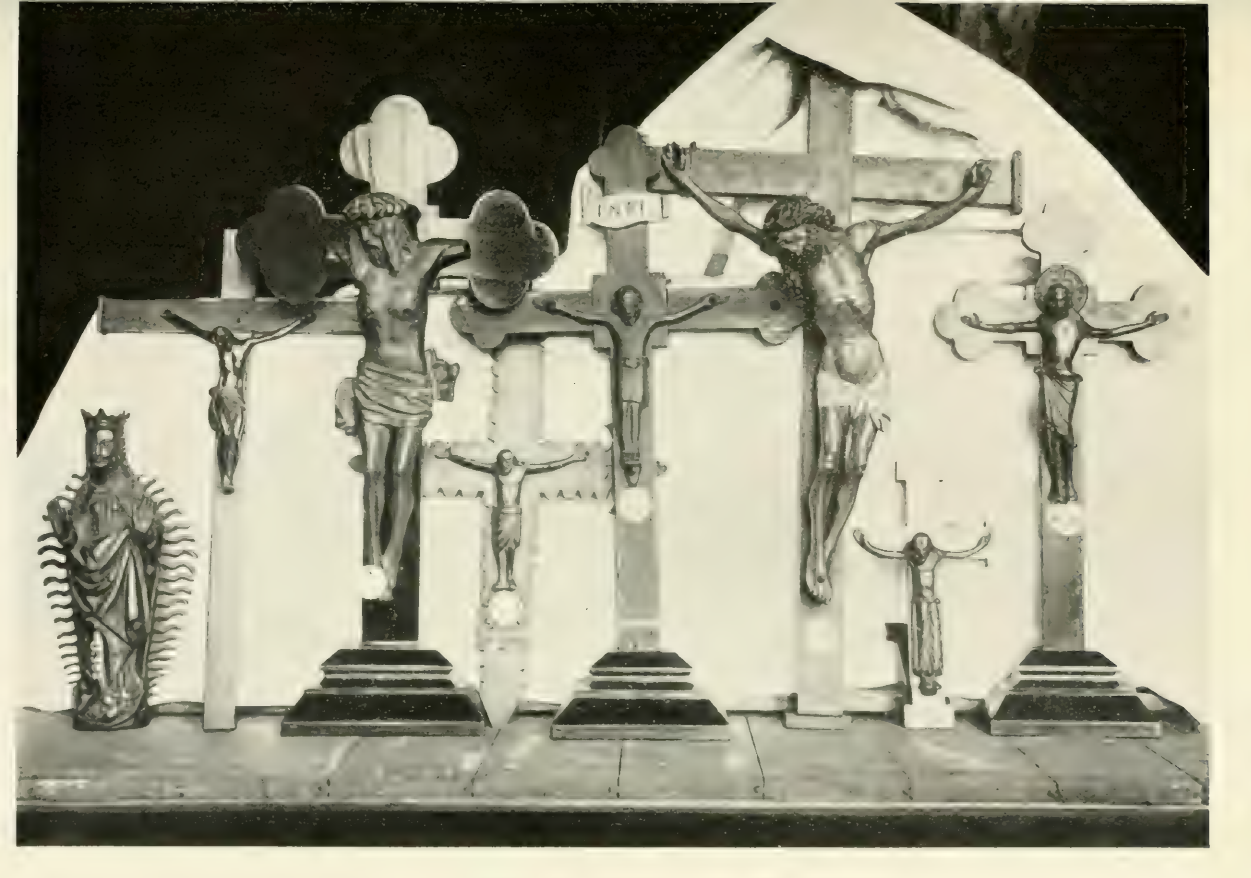


Fig. 5. — CRUCIFIX ET VIERGE IMMACULÉE CONCEPTION.
Anvers, Musée des Antiquités.
XVe s., XVIe s., XVIe s., XVe s., XIIIe s. *cuivre* ; XVIe s. *bois* ; XIIe s., XIVe s. *cuivre*.

figurant un enlumineur illustrant une statue. L'ouvrage de Perrot et Chipiez nous en montre une reproduction. En outre, et ceci afin d'excuser ce goût pour la statue peinte que certains auteurs ont critiqué, en prétendant qu'il est d'une époque inintelligente et barbare, nous dirons que les sculptures lapidaires des Hellènes furent recouvertes de couleurs ! Avec quelle joie Courajod signala à ses élèves de l'école du Louvre la découverte que Pottier venait de publier : « Eh bien ! lisez un article très remarquable, je dirai même adorable, reproduit dans le dernier numéro de la *Chronique des Arts* du 9 janvier 1889, sur la question de la polychromie dans l'antiquité. M. Pottier, qui me pardonnera de trahir son incognito, a démontré que non seulement toute la sculpture grecque archaïque des VIIe, VIe et Ve siècles avant J.-C. était peinte, mais que les figures de la *Vénus de Milo* et de la *Victoire de Samothrace* ont pu recevoir des couleurs. M. Homolle est absolument dans les mêmes idées. Quel bon tour l'école d'Athènes est en train de jouer aux érudits de cabinet, aux archéologues d'atelier et aux fabricants de manuels scolaires, habitués à servir au public un habile mélange des erreurs consacrées par les encyclopédies ! » Et Courajod continue sur un ton plus ironique, car quelques historiens venaient de condamner la polychromie des statues du XIIIe siècle au nom de l'art grec.

La question n'est pas aussi vite résolue que le

croit le savant Courajod quand il dit que « la coloration de la statuaire est une loi de l'art plastique ». Elle est plus complexe et intéresse étroitement notre sujet. On nous permettra, j'espère, d'y consacrer quelques lignes qui résumeront notre opinion sur ce point d'esthétique.

Si l'on divise schématiquement l'évolution de la sculpture en ses trois stades bien distincts, il y a en premier lieu la sculpture presque exclusivement sacrée ou symbolique. Les Egyptiens, les Assyriens, les Phéniciens, les Incas la pratiquèrent. Elle est en son essence peu différente de l'écriture, même si elle représente des figures d'hommes ou d'animaux. Les esclaves de Ninive ou de Karnak y posent des couleurs comme ils graveraient le dernier coin d'un caractère ou l'hiéroglyphe final d'une inscription. Ces teintes conventionnelles, en effet, n'ont pas d'autre valeur que les points et les accents que nous mêlons à nos signes alphabétiques. Il ne nous est pas permis d'insister plus longuement. En somme, ce que nous nommons l'art plastique n'existe pas même encore de nom.

La deuxième grande division est la période d'imitation, celle où l'on interroge la nature, où l'on s'aperçoit que l'individu est divers. Tous les efforts tâcheront au travail d'imitation ; à son apogée, cette période ne connaît que des ouvriers copiant les modèles qu'offre la nature. L'harmonie de leurs œuvres n'est pas une chose distincte, elle dépend

de ce qu'ils imitent. Remarquez que la composition n'existe pas ; les groupements sont ceux qu'ils ont vus. Chacun joindra à ceci la foule des considérations qui ont été faites à ce propos. Nous ajouterons uniquement que pour parfaire cette sculpture simplement objective, les tailleurs de matières minérales, végétales ou animales peignaient leurs images selon les couleurs de la nature. Alors non plus, il n'y avait pas de véritable art plastique. Et il fallut longtemps pour que les traditions de cette peinture se perdissent. Polychromer était alors aussi logique que de travailler avec exactitude une mitre couverte de pierres précieuses ou d'entailler sur une effigie des rides affreuses. Donc : la polychromie, au Moyen-Age, est une des règles de l'imitation parfaite.

La troisième période est la nôtre. La statue et le tableau ont une signification en dehors de celle qu'établit leur concordance avec le modèle. Des manières différentes apparaissent — chose nouvelle, absolument — et l'on s'intéresse à ces factures. On songe pour la première fois au tableau et à la sculpture en tant qu'objets d'art, on pense aux mains qui les ont exécutés plus peut-être qu'à la matière dont ils sont faits. Tout cela gagne de l'importance. Le sculpteur affiche sa manière, il veut que l'on voie son habileté à polir les formes, à les finement faire se heurter avec nervosité. « Le classique synthétise, stylise ou, comme on voudra, invente de la Beauté,

non seulement lorsqu'il sculpte ou lorsqu'il peint, mais encore lorsqu'il use des yeux, lorsqu'il regarde la nature. Tout objet qu'il considère, il le recrée en tant qu'objet, il lui conserve sa logique essentielle en le transformant selon son propre génie. Et, par exemple, le sculpteur grec de l'Ecole de Phidias n'esquive pas un modelé : en simplifiant, il ne supprime pas, mais telle est la mathématique dont il ordonne chaque détail qu'ils se perdent tous dans une suprême harmonie ; le corps que son art imagine est objectif au point de paraître vrai, et cependant la pensée de l'homme l'a construit, il a du style. Ainsi des éléments empruntés à la nature, le classique fait non-seulement des éléments d'objet d'art, comme l'Oriental, le Romantique ou l'Impressionniste, mais aussi des éléments d'une nature à lui, idéale, intelligente et refaite à son image. » (Maurice Denis). Et lentement, lentement naît l'idée de s'exprimer soi-même et non plus, seulement, de reproduire un fragment de la nature. Il y a solution de continuité, une crevasse s'ouvre entre l'imitation servile et l'art, expression d'un individu. L'artiste ne partant plus uniquement de la nature, l'utilité, la nécessité de la couleur se retire dans l'ombre. Cela devient puéril et superflu. N'est-ce-pas une nouvelle « chose » que le sculpteur crée ? Voilà, si je ne me trompe, une thèse intéressante qu'il faut que l'on travaille mieux qu'en ces quelques lignes ?

Aujourd'hui l'on ne peindra plus une sculpture sous prétexte de rendre l'aspect de la nature. Toute imitation sera vaine et enfantine. Les essais que tentèrent quelques-uns de nos contemporains ne disent rien de positif. Leurs couleurs sont, du reste, imprécises et transparentes ; vagues souvenirs semblables à la peinture en détrempe très légère qui pouvait orner les statues grecques. (Les statuettes de Tanagra et de Mycènes couvertes d'or et de couleurs étaient de petites merveilles : leurs dimensions réduites, le grand style dont elles étaient empreintes malgré leur réalisme permettaient ces coloriages sans que les statuettes en fussent atteintes dans leur beauté.)

Aujourd'hui, on ne colorie plus les sculptures sans avoir une intention bien définie ; parfois ce sera par esprit décoratif, souvent dans le but de distribuer ou de différencier harmonieusement les volumes, ainsi que firent des mosaïstes et d'anciens verriers. Il n'est pas nécessaire d'insister sur le ridicule qu'il y aurait à imiter le rose de l'épiderme d'un enfant ou d'une femme, à imiter la couleur, voire la texture des soies et des velours.

Max Klinger a employé à construire son Beethoven plusieurs matières précieuses ; Aristide Maliol choisit avec passion ses matières, mélange ses terres avec intention, et soigne les nuances de ses patines variées. D'autres encore aiment la sculpture formée de matières colorées ou polychromées.

Fermons cette longue parenthèse et revenons à la polychromie de nos statues du Moyen Age. Après ce que nous venons de dire à propos de la deuxième division, celle à laquelle ces statues appartiennent, on comprend que toutes les sculptures étaient peintes au Moyen Age. Un relief non peint était, nous l'avons dit, une chose inachevée, une pièce d'argenterie non ciselée, un coffret sans charnières.

On sait, d'ailleurs, que les pinceaux les plus illustres enluminèrent des bois, des cuirs et des pierres. C'était donc un métier dans le sens où, aujourd'hui, nous l'entendons, et non un travail d'ouvrier secondaire ou de *barbouilleur de statues* comme le croyaient Crowe et Cavalcaselle. Les preuves en ont été publiées : Jean van Eyck et Roger van der Weyden s'exercèrent à cette peinture.

En 1433, on attacha quelques statues à la façade de l'Hôtel de Ville de Bruges. M. James Weale (1) écrit à ce sujet : « Des autres statues de la façade, deux furent sculptées par Nicolas de Cats, six par Jean Oosebrugghe et huit par Jacques Van Oost, Gérard Metter Tee et Jacques Van Cutseghem. De ces dernières, six furent peintes et dorées par JEAN VAN EYCK, une par Guillaume Van Tongeren et une par Jean Van den Driesche ; la polychromie fut payée à raison de cinq livres de

(1) *Bruges et ses environs.*

gros par statue, mais van Eyck reçut en plus une gratification de trois livres douze escalins de gros ». D'après M. F. Schmidt-Degener (1), les *Sept Vertus*, fameuses dinanderies du Musée d'Amsterdam, auraient dû une grande part de leur beauté à la couleur qui les revêtait. « Et combien, dit l'auteur, qui les attribue à van Eyck, l'expression de ces visages charmants devait-elle être encore plus évidente, lorsque les statuettes étaient couvertes de la peinture de van Eyck. Maintenant l'absence de sourcils ou de prunelles gêne quelquefois, surtout chez la *Patience*. Nous pouvons être convaincus que van Eyck savait si bien ménager ces détails que l'expression s'en trouvait encore avivée ». Ceci est l'écho de ce que Van Even (2) écrivit naguère à propos d'un retable exécuté à Louvain, au XVe siècle. Seulement on l'enlumina parce que c'était la coutume et non parce que le sculpteur comprit que le « chêne ne donne pas la mollesse des chairs, l'élasticité des muscles, la légèreté des formes, les sentiments de l'âme ».

M. Schmidt-Degener, dans le même article, nous rappelle à ce propos que Roger van der Weyden peignit aussi quelques statues, en 1458. On lit, en outre, dans le vaste ouvrage de Pinchart (3), au

(1) *Art flamand et hollandais*. T. VII. (1907), p. 28-29.

(2) *Ancienne école de peinture de Louvain*, p. 234.

(3) *Archives des Arts, Sciences et Lettres*. T. 1.

sujet d'un retable en pierre blanche que Jean Van Evere exécuta pour l'église des Récollets de Bruxelles que l'on « dépensa une somme de quarante *ridders* pour le faire peindre, selon l'usage du temps, des plus riches couleurs par un artiste bruxellois, par le célèbre Rogier van der Weyden. Tout le retable coûta cent quinze livres douze sous de quarante gros la livre, qui furent payés par ordonnance du duc de Bourgogne, en date du 19 janvier 1440 ».



Fig. 6. — Le Christ jardinier ; fin du xve siècle. Fig. 7. — Christ insulté ; fin du xve siècle.
Amsterdam, Musée Néerlandais d'Art et d'Histoire.
Chêne, portant le poinçon d'Anvers. *Chêne, travail anversois.*

LES TRADITIONS DE MÉTIER

Les nombreuses manipulations que devaient subir les statues et les retables en des ateliers peut être différents, et les matières employées étant ou fragiles ou précieuses, tout cela faisait courir aux œuvres de grands risques de falsification. Nous en dirons un mot plus loin. Citons d'abord les mesures qui furent établies pour éviter ces fraudes.

En 1434, au mois de novembre, les peintres et les sculpteurs anversois se virent octroyer des privilèges « *omme tgeselschap ende conste in eere ende in state gehouden te worden* ». Ceux-ci restèrent à la base de leur organisation jusqu'en 1442. En même temps, on publia un règlement, comportant plusieurs articles, au sujet de la qualité du bois, des ors et des couleurs utilisés. Il fixait l'épaisseur du bois de chêne et du bois de poirier dans lequel on taillait les images; celles-ci devaient être expertisées avant leur *étoffage*. On examinait la qualité des ors appliqués sur le bois, comme aussi ceux que le peintre gaufrait sur le fond de ses panneaux. L'enlumineur devait s'abstenir de mélanger des substances corrosives à ses couleurs. Celles-ci devaient être, nous l'avons vu, de « bonnes couleurs à ole ».

Ceux qui étaient chargés du contrôle étaient nommés en général, tous les deux ans, « soit par les maîtres seuls, soit moitié par les maîtres et moitié par les valets ». Ils avaient le droit de se rendre tous les jours dans les ateliers afin de vérifier la qualité des travaux que l'on y exécutait, de surveiller la confection des objets, d'empêcher les fraudes et les contrefaçons, d'examiner les bois et les matières premières. « Ce souci extrême du bon travail, loyalement exécuté, ne nous intéresse pas seulement comme un témoignage nouveau et décisif de cette haute conscience occidentale que les à peu près ne savent jamais satisfaire, il nous explique aussi comment un si grand nombre de peintures, miniatures et sculptures du Moyen Age ont pu parvenir jusqu'à nous dans un si parfait état de conservation. » (P. Valbranche.)

Outre que tout était régi par des règles et par les traditions, et vérifié par les jurés, il était d'usage qu'en stipulant l'exécution d'une œuvre d'art, on prît pour prototype une production similaire, soit exécutée précédemment par le contractant, soit par un autre artiste (1).

Gertrude van Goetsenhoven, abbesse du monastère de Val-Duc, donne ainsi de longues instructions à Jean van Molenbeke, son peintre.

Il s'agit d'un retable représentant les *Sept heures*

(1) VAN EVEN : *Ancienne école de peinture de Louvain,* p. 404.

canoniques. Il devait être peint de riches couleurs, selon l'usage du temps, et les groupes enluminés en or fin ; certaines parties en or *bruné*, certaines autres en or mat. Les voûtes des édicules seraient peintes d'azur. Il y aurait quatre grands volets à la partie inférieure du retable. L'artiste devait orner ces vantaux de peintures ou, comme on disait alors, de *pourtraitures*. La partie supérieure devait être munie de deux petits volets. Ces peintures devaient être exécutées sur fond d'or luisant. Les figures peintes devaient se détacher sur un fond vermillon strié d'or fin et être entourées de bordures noires striées d'argent. (1)

Les règlements mentionnent trois cas essentiels de fraude : 1° on ne pouvait employer des fonds d'étain au lieu d'argent ; 2° ni faire usage de mauvaises couleurs ; 3° ni de bois mal séché ou mort sur pied.

Il est un fait, c'est que les artisans semblent avoir pratiqué leur métier avec beaucoup de conscience.

On a même parlé de secrets gardés jalousement par leurs inventeurs : ordinairement ce n'était qu'une formule de couleur ou de vernis siccatif, ou un moyen de rendre plus brillants les fonds d'or.

Les acheteurs pouvaient donc se fier aux statuettes qu'on leur présentait comme objets de

(1) Van Even : op. cit. p. 34.

colportage ou dans les fameuses échoppes destinées à cette vente ainsi qu'à celle des livres. A Anvers, il devait depuis longtemps exister de ces boutiques. En tout cas, vers 1460 (1), on gratifie les artisans de nouveaux étals adossés à l'église principale, sur le cimetière. De vieilles gravures sur bois nous montrent la demeure de certains relieurs ou imprimeurs, mais nous ne connaissons pas l'habitation de l'ouvrier artiste du XVe siècle, tandis qu'à Paris on sait que les vieilles maisons de l'Impasse des Peintres (rue de Turbigo) abritaient les selliers et les enlumineurs.

En passant au cimetière, on pouvait faire l'emplette comme à une foire d'aujourd'hui, de quelque œuvre peinte sur bois d'Irlande, — c'est-à-dire de chêne préparé d'une certaine manière. Outre les statuettes et les petits groupes on y trouvait tous les produits du huchier, de l'escrinier et de l'enlumineur : de petits coffres historiés de scènes, des escabeaux peints de couleurs voyantes, de petits tabernacles dorés.

---

(1) « In dit selve jaar wert tot Antw. gemaeckt de nieuwe pant bij Onze Lieve Vrouwe kerckhoff voor die cooplieden van boecken, schilderijen, belsnijderije ende om schrijnwerk te coop te stellen. Daer deze pant plocht te zijn is nu de Pantstraat, daer sij de naem af gehouden heeft ». (Geeraard Bertrijn : *Chronijck der stadt Antwerpen*, publiée par la Société des Bibliophiles Anversois.

LES MARQUES

Les marques que mettaient sur le retable les jurés chargés de leur contrôle secondent aujourd'hui l'historien d'art.

« Lorsque le jury avait reconnu que le retable réunissait les conditions exigées pour constituer un ouvrage de bonne qualité, dit M. J. Destrée, il y appliquait la marque précitée, c'était une main pour les sculptures en bois non peintes et les armoiries de la ville pour les sculptures polychromées. » A notre avis, continue M. Destrée, feu M. Ch. Thys (1), que nous suivons ici, s'est mal exprimé. La main, marque de garantie de la sculpture, figure indifféremment sur des sculptures polychromées et non polychromées (2) ». (Nous signalerons, dans la suite de notre étude, plusieurs statuettes et retables qui sont dans ce cas). « Jusqu'à ce jour, il ne nous a été donné de constater la présence du castel emprunté au blason anversois que sur les retables d'Oplinter, de l'église Notre-Dame à Tongres, et sur celui de Pailhe conservé aux Musées

(1) *Notice sur le retable de l'église de Notre-Dame, à Tongres. Bull. de la soc. scientifique de Limbourg.* T. XIII, pp. 187-225.

(2) Voir nos *Recherches sur la sculpture. Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France.* t. LII.

royaux des Arts décoratifs de Bruxelles. Cette marque se trouve invariablement apposée sur la caisse. Aussi avons-nous lieu de supposer qu'elle appartient au *screenwerker* qui a fait la partie architecturale du retable (1) ».

Enfin, terminons cette notice en traduisant quelques articles extraits de deux règlements de la Gilde de Saint-Luc, et dont nous n'avons pas parlé plus haut. Lisons d'abord les textes originaux :

Fos 12-19. Reglement van 9 november 1470.

Art. VII. — Item alle beelden ende tabernakelen die moeten zyn eycken waghenschot oft nootboomen sonder fri, dat nyet en slaept ende den rooden ollem nyet en heeft.

Art. VIII. — Item voert soe en sal gheen schilder gheen beelden oft tafelen stofferen het en zij dat zij drooghe zijn van houte ende dat gewaerdeert van der regeerders van der gulden...

Art. XVI. — Item in alle taflen oft tabernakelen en sal men nyet voederen het en sal zijn van waghenschote ende dat gestoffeert van gouwe of van verwen.

Art. XIX. — Item hebben voordane geconsenteert ende geordineert dat de meesters van de gulde voorscreven hebben selen van waerderen van den stucken voorscreven te wetene van eenre autaertafelen van elcken waerdene, neghen groote brabants ende deselve waerdeerders sellen ten yersten waerdeersele op dwerck setten een hant alst bloot van houte es ende voort alst gestoffeert es der stadt wapene, te wetene de Borch omme dat de coopman moeghe wetene dat twee werven gewaerdeert es.

(1) *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*, t. V., 3e série.

Reglement van 20 maart 1493.

Art. VIII. — Item dat de schilders ende beeldsnyders boven heuren gewoonliken brant, noch elck slaan sullen een byteeken te wetene op A. B. C. D. beghinnende en alsoe totten eynde toe uute. (1)

Art. XII. — Item dat de gezwoerne van den beeldsnyders ommegaen sullen tot elex beeldsnyders huyse ende wes sy bevinden dat van houte in voorledene tyden deuchdelic gewaardeert is geweest dat zullen zy warderen ende d' byteeken aanslaan zonder cost van yemande ende indyen zy dat bevinden ondeuchdelic, soe selen zy het teecken affslaan ende dat werck en sal dan nyet moghen vercocht wordden voor gewardeert werck.

Art. XIII. — Item oft yemant stoffeerde op onghewardeert werck ende zonder byteeken te hebbene dat die verbeuren sal telcker reysen drie oude schilde te bekeeren in dryen als vore.

Ces articles nous certifient que l'on était contraint d'employer, pour y tailler les statues et les retables, du cœur de chêne ou de noyer, sans aucune tare, non attaqué par des parasites du bois, ni rongé par cette maladie ou cet insecte que le texte du règlement nomme *de rooden ollem* ; que le bois devait être sec avant d'être recouvert d'or et de couleur ; que l'on commandait de ne pas commettre de fraudes, ni de falsifier les matières premières.

Puis, nous y lisons que les jurés prélevaient une taxe sur la valeur de chaque retable qu'ils expertisaient ; que les doyens chargés du contrôle de la qualité des œuvres y brûlaient au fer la MAIN d'Anvers, après l'examen de la sculpture *non peinte*

Après cette première visite, il leur fallait revenir contrôler l'œuvre achevée, c'est-à-dire, *peinte*. Cette fois, le sceau qu'ils y imprimaient représentait le CHATEAU (BORCH) d'Anvers.

De ceci la discussion au sujet des « marques » s'éclaire, si elle ne s'en trouve terminée. Thijs s'exprime mal en disant que la main servait exclusivement de signe pour les sculptures nues de couleurs, que le château ne s'appliquait que sur les œuvres polychromées. M. Destrée écrit, nous l'avons vu plus haut, que le château appartient peut-être au « screenwerker ». L'article XIX du règlement du 9 novembre 1470 dit nettement que les deux marques émanent des maîtres nommés pour effectuer le contrôle des statues et des retables.

En outre, l'art. VIII du règlement du 20 mars 1493 ordonne à ces maîtres d'ajouter à leurs sceaux ordinaires imprimés au fer rougi au feu (*gewoonliken brant*) les caractères A. B. C. D. etc. La lettre A servirait pour l'année 1494, B pour 1495 et ainsi de suite jusqu'à la fin de l'alphabet : ces contremarques étaient inscrites chaque année dans le registre de la gilde, à la suite du nom des doyens et des jurés et permettaient, notamment, de constater s'ils avaient rempli leur devoir.

Tout ceci ne suffit pas à ces méticuleux artisans. L'art. XII dit, en effet, que les doyens se rendront derechef aux ateliers, afin de vérifier si les travaux ont été scellés et, s'il en est ainsi et que l'œuvre n'a



Fig. 8. — Fragment d'une Crucifixion ; fin du xve siècle.
Amsterdam, Musée Néerlandais d'Art et d'Histoire.
Chêne, non polychromé, portant le poinçon d'Anvers.

pas été gâchée, qu'ils ajouteront à la première leur marque supplémentaire (A. B. C. D. etc.) Si la sculpture est devenue médiocre, ils pourront, au contraire, enlever cette première justification, ce qui empêchera le maître de la vendre comme une œuvre officiellement approuvée.

Cependant, il est assez probable que certains maîtres d'ateliers purent être dispensés de ces vérifications coûteuses, par exemple, lorsqu'ils travaillaient pour quelque prince ou prélat sûrs de leur savoir ; cela expliquerait l'absence totale de marque (constatée par M. E. Jeannez) sur le beau retable de l'église d'Ambierle. D'autres sculptures, médiocres celles-ci, et où nous ne trouvons nulle marque, ne reçurent peut-être cette sanction officielle, ou furent privées du sceaux à la seconde visite des jurés. Car, presque toutes les belles statuettes ou les bons groupes, taillés à Anvers, que nous avons recontrés portent la MAIN : les œuvres réussies où nous ne la trouvâmes pas sont généralement des fragments de retables.

Enfin, l'art. XIII (de 1493), nous apprend que les imagiers se rendant coupables de peindre une statue ou un retable non contrôlés, et ne portant pas la contremarque, seront condamnés à une forte amende.

Voilà ce qui nous intéresse dans le protocole de cette censure compliquée.

LES PREMIÈRES SCULPTURES

Si l'on veut découvrir la plus ancienne sculpture de quelque ville du Brabant, on va vers les églises, questionner les clefs de voûtes, les culs-de-lampes et les gargouilles. Mais si l'on cherche le nom du maçon qui les tailla, les comptes répondent : Jean de Dinant, Renier de Liège, ou citent des noms dont la désinence révèle la nationalité étrangère des ouvriers. Ceci est presque général pour ce qui concerne les constructions anciennes. Ce n'est que plus tard que se formèrent ici des sculpteurs et qu'ils travaillèrent aux constructions qui s'élevèrent dans leur commune.

Or, Anvers ne possède aucun édifice fort ancien.

(Nous passerons évidemment sans nous arrêter devant les pierres romaines exhumées du sol anversois. Le fameux monument Fabius Rufus, les autels à la Déesse Nehalennia, la stèle à Sandraudiga ne concernent nullement l'histoire de la sculpture locale. Ce sont des vestiges de l'art des vainqueurs, resté « brutalement impénétrable, froidement inexorable »).

L'histoire locale de la sculpture perd donc ce précieux genre de documents. Là il n'est pas question de masques, de rinceaux, de chapiteaux du

douzième et du treizième siècle, comme lorsqu'il s'agit des bourgs de l'Ile de France ou de Hildesheim, de Vézelay, de Tongres, de Laon et de beaucoup d'autres communes.

Les œuvres de la sculpture en pierre ne datent donc guère que de l'époque de la construction de l'église Notre-Dame. Celle-ci fut commencée au XIVe siècle. Le chœur, la partie la plus importante pour notre sujet, fut terminé vers 1420. Nous n'y trouverons que des décors taillés au XVe siècle ou à la fin du XIVe. Et de cette époque nous ne rencontrerons que de rares ornements taillés dans la pierre, hors de l'église. Les culs-de-lampe que l'on trouve dans quelques angles de rues obscures, telle la délicieuse figure d'ange décorant la façade du sombre cloître de la rue des Dominicains, ou dans la pénombre de vieux monuments, tels les gracieux pendentifs représentant des séraphins portant les instruments de la passion, aux voûtes de la chapelle de Bourgogne, et d'autres rares sculptures de cette valeur, appartiennent au début du XVe siècle

Depuis environ cinquante ans les belles maisons à façade décorée ont disparu. Elles surtout nous auraient pu renseigner sur une part très importante de la sculpture ancienne. Plusieurs d'entre elles, très nombreuses, offraient deux pignons conçus sur le plan des antiques maisons en bois. Au-dessus des fenêtres du rez-de-chaussée, dont l'arcature était remplie par des découpures simulées flam-

boyantes, des ornements gothiques servaient de support aux fenêtres du premier étage. L'une de ces maisons avait cinq consoles à figures grotesque supportant une moulure à ogive faisant saillie. Ces cariatides (?) ou ces atlantes (?) et les sculptures qui y furent ajoutées plus tard, nous eussent été aussi utiles que le sont aujourd'hui pour notre étude les frises de Coecke, sculpteur du XVI[e] siècle, dont il sera question plus loin.

Le XVI[e] siècle est à peine plus riche en maisons ornées de petits bas-reliefs. Nous en signalerons à la place qui leur revient dans notre travail.

* * *

Des monuments isolés comme l'effigie dite de *Semini*, encastrée dans le mur d'une des façades du *Steen* (Musée d'Antiquités), comme les choses presque informes de la chapelle St-Pierre, à Lierre, peuvent-ils pousser à quelque conclusion ? Certes, la pierre du *Steen* peut être fort ancienne. Elle semble plus âgée que le reste de la construction, et fut peut-être intercalée dans la nouvelle façade de style ogival, construite sans doute vers la fin du XV[e] siècle. Mais la figure est dénuée de tout art, et l'on ne saurait y découvrir une tendance qualifiable. Du reste, le travail en est grossier et aujourd'hui absolument détérioré.

Nous ferons les mêmes remarques au sujet des



Fig. 9. — Les Saintes Femmes au tombeau ; xve siècle.
Anvers, Musée des Antiquités.
Bois (provenant d'un retable), portant le poinçon d'Anvers.

reliefs un peu énigmatiques qui meublent le tympan et les clefs de l'arc au portail de la vieille chapelle de St. Pierre (1). Comme pour la statuette dite *Semini*, mais ici sans aucune raison, on a cru que ces images concernaient le paganisme qui se mêla aux croyances du christianisme après l'invasion des Normands (2). Rien n'autorise cette opinion. Bergmann (3) hésite fort peu à reporter la construction de la chapelle à cette époque, c'est-à-dire du règne de Charlemagne. Il faut renoncer de croire à cette opinion, au moins quant à l'ensemble, car si la petite abside de la chapelle appartient évidemment au style roman et peut donc avoir été construite au plus tard au XIIe siècle, l'intérieur avec ses colonnes basses et ses voûtes à peine rompues, ainsi que le portail, datent sans doute de la fin du XIIIe ou du commencement du XIVe siècle. Cet intérieur paraît, en effet, plus ancien que le portail de l'Hospice St-Julien, à Anvers, qui remonte au milieu du XIVe siècle.

De ce que les sculptures semblent appartenir à une époque reculée, on peut conclure qu'elles ne sont pas l'œuvre d'un Sluter, mais bien d'un simple tailleur de pierres peu accoutumé à traiter l'ornement. D'ailleurs, il serait aisé de reconnaître, si

(1) En face de l'église principale de Lierre.

(2) VAN GRAESEN : *Manuscrit*, aux Archives de la Province d'Anvers.

(3) A. BERGMANN : *Geschiedenis der stad Lier*.

déjà le style du portail n'en avertissait, que ces reliefs furent exécutés lorsque, depuis plus de cent ans, le réalisme imprégnait les moindres productions de l'art. La tête d'homme est d'un rustre et imitée dans toute sa laideur. Celle qui lui fait face, également placée en cul-de-lampe sous un pied de l'arc, est plus gracieuse, mais tout aussi brutalement vraie et consciencieusement observée. Dans le tympan, outre le petit ornement trilobé, se montrent un masque d'homme et un dragon. Le premier ressemble aux précédents, l'autre est peut-être un signe héraldique ou quelque figure difficile à identifier, appartenant au bestiaire de la fin du Moyen Age. Et si toutefois, ce serpent ou ce dragon était une image païenne, ceci n'impliquerait nullement encore que l'édifice eût jamais appartenu aux adorateurs de Priape, ou de tout autre dieu de la fécondité, de l'amour, de la matière. Que faudrait-il dire, si la présence d'un dragon faisait conclure au paganisme, des temples qui portent des griffons, des unicornes, des satyres, des caméléons, des cipides, des basilics? Beaucoup de temples gothiques en montrent !

En somme, ces sculptures précieuses sont sans doute, avec le *Semini*, les plus anciennes œuvres autochtones conservées dans la province d'Anvers.

A quelques pas de ce portail se dresse la tour de l'église St-Gommaire. Au bas de cette tour commencée au XIVe siècle, on peut voir des spécimens, fort mutilés, de sculptures plus vieilles de quelque

cent années que celles de la chapelle St-Pierre. Ici, la connaissance du métier s'affirme nettement, de même que la pratique de ce genre de décor. Ce sont des culs-de-lampe aux gestes hardis tels que l'on en voit beaucoup en Flandre. Malgré leur état déplorable, on discerne encore les types caractérisés des personnages. Fort inférieurs aux figures des chapiteaux et des clefs de voûtes des Hôtels de Ville de Bruxelles et de Louvain, ils se rapprochent sensiblement de certaines images anversoises, et notamment de ce porte-clefs provenant d'une ancienne porte de l'enceinte du XVe siècle d'Anvers (1).

Quelques autres reliefs et des clefs de voûtes à l'intérieur de l'église de Saint-Gommaire (XVe siècle) méritent d'être examinés avec attention. On peut supposer que ce furent des tailleurs de pierre de Malines et d'Anvers qui travaillèrent à ces décors. Il ne reste malheureusement rien des statues des douze apôtres et des autres ornements qui furent, ainsi qu'un tabernacle de pierre, placés dans l'église, au cours du XVe siècle. Nous reviendrons à temps aux rares vestiges de sculptures qui existent encore à Lierre.

* * *

(1) Reproduit dans : *Étude sur la Sculpture brabançonne* (p. 212), par J. Destrée.

M. Stockmans (1) qui récemment dépouilla les archives de l'église de Lierre et d'autres localités, a révélé ou confirmé l'existence de plusieurs peintres-selliers et peintres dans la susdite ville. Comme étoffeur de statues : Janne van Battele, Lemene, Jan van Buyckelaer ; comme peintres : Thomas Molle, Jan Hasscot auquel on a songé à propos de l'attribution du triptyque Colibrant dont on retrouve la scène principale (le groupe de 4 hommes) sur un des volets du retable de l'église de Skärkind (Suède). Les deux œuvres sont-elles de plus ou moins inhabiles copies d'un tableau disparu de Metsys ? Si quelques figures rappellent Lucas de Leyde, elles sont néanmoins du Metsys encore quelque peu dans les rets de l'art de Th. Bouts. Les études de M. Stockmans donnent, en outre, de bons renseignements sur les maîtres d'œuvre et les sculpteurs lierrois. Malheureusement, je l'ai dit déjà, de ces derniers il ne reste que peu de chose.

---

(1) *Lyrana* (trois articles extraits du Bull. de l'Acad. roy. d'Archéol. de Belgique).



Fig. 10. — ISABELLE DE BOURBON ; XVᵉ SIÈCLE.
Anvers, Eglise Notre-Dame.
Statue tombale en laiton.

UN TYPE DE STATUE EN CUIVRE DU XVe SIÈCLE.

Pour la pierre, comme pour le bois, il faut donc attendre jusqu'au réveil qui se produisit sous les ducs de Bourgogne. Inutile de parler des sceaux des ducs de Brabant, et même de ceux de la ville d'Anvers. On ignore le nom de leurs auteurs, qui sont plus probablement originaires de Louvain ou d'une autre grande ville brabançonne, que de la mince commune d'Anvers. Les premiers sont admirables pourtant et d'un art expert et amoureux du faste. Déjà les empreintes de cire que montre la charte de Henri I (1221) sont très remarquables ; les sceaux et les monnaies de Henri III et de Jean I de Brabant et de Jean d'Avesnes affirment une école élégante, solide et forte de principes. Les sceaux de la ville sont plus grossiers et représentent, comme on sait, un château fort.

Nous ne connaissons rien des premiers tailleurs d'ivoire à Anvers (1). Quant aux batteurs de cuivre,

(1) On trouve de-ci de-là des noms d'orfèvres, mais nous ne connaissons aucune de leurs œuvres. Jean d'Anvers, orfèvre, dont Holbein a laissé le portrait, et qui fut fréquemment son collaborateur, a été employé à la cour d'Henri VIII, en Angleterre.

leurs œuvres font défaut jusqu'au XVe siècle. Même alors elles sont rares, car ici comme en France et en Italie, la petite sculpture des orfèvres, des batteurs en cuivre, tout cela, aussi bien que les grandes œuvres, a disparu. Comme nous allons le voir, ces reliefs taillés ou fondus dans des métaux précieux devaient être nombreux, mais ils attirèrent l'attention trop avide des conquérants successifs ou des superbes voleurs. Nous retrouvons l'image de quelques-uns de ces beaux travaux dans le *Théâtre sacré du Brabant* (LE ROY).

Qui fondit la cuve baptismale placée dans l'église principale en 1405 ? (1) Qui fondit la cloche « Gabriel » en 1459 ? On l'ignore (2). Cependant, il serait intéressant de connaître les noms de ces fondeurs. Les rapports entre les batteurs et les fondeurs d'une part et les tailleurs en bois de l'autre sont étroits : les seconds préparent souvent les modèles qu'emploieront les premiers.

M. Fernand Donnet (3) a réalisé le travail fort difficile dont nous extrayons les lignes suivantes :

---

(1) Détruite par les iconoclastes.

(2) On ignore également le nom du fondeur qui exécuta la cloche « Carolus » en 1507. « Wert tot Antw. gegoten die groote clocke genoempt Gabriel, op Onser Liever Vrouwen kerckhoff ». « Op het groot kerckhoff O. L. V. gegoten die groote clocke genoempt Carolus, wegende xv duysent pont ». (BERTRIJN : op. cit.)

(3) FERNAND DONNET : *Les Batteurs de Cuivre anversois*, 1904 ; *Les Cloches d'Anvers* et *Les Fondeurs anversois*.

« Les renseignements concernant les fondeurs ou batteurs de cuivre établis à Anvers au XVe siècle sont fort rares. C'est à peine si, de-ci de-là, un nom se rencontre dans les actes de l'époque et encore ne s'agit-il que d'une simple mention comme, par exemple, Jean Danys, exerçant la profession de fondeur de pots en métal, *metalen potghieter*, qui plusieurs fois comparaît dans des actes scabinaux de 1421 (1) ou de *Jacques van der Meere* qui, en 1473, exerçait à Anvers la profession de fondeur de métaux ; ou encore du chaudronnier Adrian Jordaens, *ketelen*, dont on retrouve le nom en 1430 (2).

« Faut-il ranger parmi les œuvres provenant d'ateliers anversois la statue tombale d'Isabelle de Bourbon, femme de Charles-le-Téméraire, qui décéda en 1465 ? » « Aucun renseignement positif ne nous permet aujourd'hui de déclarer si l'auteur de ce beau travail était anversois ou s'il appartenait à quelque autre atelier du pays ». Nous décrirons minutieusement ce spécimen unique, de même que, d'autre part, nous consacrerons plusieurs pages au Saint-Georges en bois peint du musée du Steen, à Anvers. Après avoir commenté ces deux types différents, il nous sera plus commode de passer rapidement aux particularités et aux caractères spéciaux

(1) *Schepen brieven* 1421, p. 227-230. (Archives communales d'Anvers).

(2) *Dachseel boek*.

des œuvres des mêmes catégories. Plus loin, toujours afin de poser un type de chaque série, nous analyserons aussi un ou plusieurs retables, quitte à n'indiquer que les principales variantes qui caractérisent les autres groupes sculptés.

*
* *

Gisante, ce qui déjà éveille d'intenses émotions l'image d'Isabeau de Bourbon (fig. 10) se glorifie de tout le mystère propre à certaines ambiances. Cette œuvre sculpturale d'une exécution parfaite ornait, ainsi que vingt-quatre petites statues placées contre sa base, un monument funéraire qui fut élevé pendant la seconde moitié du XVe siècle, dans l'abbaye Saint-Michel. Enlevée à la fin du XVIIIe siècle, elle fut conservée pendant quelque temps au musée des Beaux-Arts (Anvers), pour être finalement placée dans le chœur de l'église Notre-Dame. Aujourd'hui, la figure princière est étendue au fond du déambulatoire de ce temple, où une faible lumière d'argent teinte d'assez de reflets l'or et le bistre des ombres pour enlever aux voûtes leur froideur. Cachée au verso du maître-autel, situation propice à l'effet indicible qui émane de la statue, elle est, en outre, sauvée des profanations du touriste.

La qualité esthétique de cette œuvre s'affirme

puissamment parce que la figure est seule (1). De cette circonstance et de l'effet produit par le bronze et le marbre noirs, et de l'ombre sans vie qui les baigne, naît l'impression intense qui se dégage de l'œuvre recueillie.

La technique est remarquable. La fonte du métal est d'une densité peu commune. Les reliefs abrités contre la poussière et non attaqués par d'autres ennemis du bronze, sont au toucher aussi glabres que le parenchyme d'une feuille juteuse, aussi glissants et prenants que la trame du satin. Cet admirable métier date de bien des années avant que Cellini n'apprît aux fondeurs à se passionner pour leur travail, à pleurer de dépit pour un canal bouché ou une bulle d'air non réduite.

Debout sur la table de marbre de cette tombe, on constate que l'œuvre fut imaginée dressée, drapée en conséquence, entièrement conçue comme les vierges de pierre aplaties du dos, afin de permettre de les coller aux murs des temples. Puis, avant le moulage, le modèle fut couché et retouché dans la position que la statue devait occuper dans l'avenir ; quelques draperies, notamment, indiquent la nécessité où se vit alors le maître de faire choir des plis autour des pieds, pour donner l'apparence d'une

(1) Le « Théâtre sacré du Brabant » du B^on^ Le Roy reproduit ce monument accompagné de trois pleureurs ; ceux-ci et d'autres qui ornaient ce monument ont disparu.

gisante à l'effigie. Les autres plis se maintiennent raides comme si la figure était encore dressée. Le costume est celui des dames nobles de l'époque : la cotte hardie est serrée à la taille, comme au portrait d'Agnès Sorel, sans ceinture, et plus large dès les hanches. Dans cette représentation, la masse des plis de la robe — le bas de celle-ci est ramené sous le bras pour l'empêcher de frôler le sol, comme il fut d'usage avant la Renaissance — et le manteau qui se déploie harmonieusement, donnent à la silhouette couchée une ampleur magnifique, qui diminue quelque peu le disgracieux aspect d'une tête et d'un buste trop forts. Les manches, à la mode d'alors, s'arrêtent à la saignée du bras et retombent le long de la robe dont les plis courent vers les deux chiens colletés, fidèles aux princesses mortes, qui soutiennent les pieds de la statue tombale. Les avant-bras et les mains *appaumées*, aux pouces seuls croisés, sont entièrement protégés par des gants à lacets.

La face de la sculpture, dont le métal est meurtri de coups, a pu rester intacte quant à la ligne du profil. D'une couronne en forme de large arcelet perlé, fuient mollement des mèches de cheveux ondulés, allant se terminer vers la naissance des pectoraux. Au cou, — le cou plein des belles statues de cette période, un cou de Junon, mais non aussi impersonnel, — un collier, formé d'un double rang de chaînons, arrête le contour de la gorge au sommet du sternum.

Sur ce soubassement bien construit, dont les détails restent calmes, et qui est formé par les cheveux, le cou et le coussin, grande masse de bronze, s'élève, délicate crête, le profil très doux, presque enfantin. Au départ des cheveux, la ligne du front semble courbée avec assez d'entêtement, mais elle retombe immédiatement en une courbe peu sensible qui s'allonge et se creuse pour aller, fuyant presque droite, se cramponner à l'extrémité du nez par un contour de griffe encore molle. Les narines menues, mais d'un seul modelé, sont pareilles à celles d'un enfant à la chair ferme, jeunes et — ceci frappe très fort — nullement d'expression morte. D'ailleurs, la lèvre supérieure et le cou ne sont pas réels dans cet ensemble ; cette lèvre est aplatie et ferait supposer une flétrissure précoce, incompréhensible parmi ces gracilités de vierge ; une arête souple qui semble avoir été inspirée par une bouche pulpeuse et vive limite l'autre lèvre. Le menton, quoique simulant franchement celui d'une femme mûre, reste pur et encore jeune. La ligne se prolonge jusqu'à l'oreille, petite conque raffinée à hélix délicate, comme Botticelli en dessina d'adorables, sans parvenir à en peindre.

* * *

C'est encore à M. F. Donnet que nous empruntons cette dernière note sur les batteurs de

cuivre. « Les artisans ou les artistes qui travaillaient le cuivre, fussent-ils chaudronniers, *ketelaers,* ou batteurs et fondeurs de cuivre, *geelgieters*, ne formaient pas une corporation spéciale, mais appartenaient à la puissante corporation des forgerons, *smeden*, qui avait pour patron Saint-Eloi. Sous la même bannière, marchaient les métiers les plus divers, réunis par les mêmes règlements et obéissant aux mêmes chefs. C'étaient, à côté des fondeurs de cuivre : les serruriers, les maréchaux-ferrants, les fabricants d'armes et d'armures, les couteliers, les fondeurs de cloches et de canons, les horlogers, les fabricants de balances, les garnisseurs de reliures et d'autres encore.

» Deux anciennes gravures fort rares, placées en tête du registre de la corporation, nous représentent le patron des forgerons, le grand Saint-Eloi. L'encadrement, pittoresquement arrangé, est composé d'objets de toutes natures, produits du travail des membres de la corporation : cruches en cuivre, chandeliers et bassinoires de même métal, horloges, balances, serrures, cloches, mortiers, canons, armures diverses, etc.

» Une invocation spéciale accompagne cette figuration complexe. C'est la prière des forgerons :

O heiligen Eloy, patroon van al de smeden
Hier boven glorieus, peyst op ons hier beneden
Op dat, die altyt syn in arbeyt van de smis
Eens moghen syn by u daer eeuwigh rust is.



Fig. 11. — La Cène ; xv[e] siècle.
Anvers, Musée des Antiquités. — *Bois polychromé.*

» Les conditions d'entrée dans la gilde, en dehors de celles spéciales à chaque profession, étaient les mêmes pour tous. Une ordonnance de 1478 les énumère. Il fallait être honorable sous tous les rapports, *van goeden name ende fame*, être bourgeois d'Anvers ou sur le point de le devenir, payer un droit d'entrée de 40 escalins de Brabant et offrir aux doyens et jurés le vin de bienvenue. Celui qui abandonnait la corporation était astreint au payement d'un vieil écu de monnaie.

» La plus ancienne mention comme membre de la corporation des forgerons que nous ayons pu trouver des travailleurs du cuivre, ne remonte qu'au 15 juin 1495. A cette date, il est enjoint aux chaudronniers de n'étaler leur marchandises aux marchés les vendredi et samedi qu'aux places de tout temps stipulées, sous peine d'une amende de trois vieux écus (1) ».

---

(1) Ces renseignements sont puisés dans les Registres de la Corporation des forgerons aux Archives communales d'Anvers.

De ce groupe de fondeurs en cuivre, bien actif, il ne nous est rien resté, sauf la statue d'Isabelle de Bourbon. Car, rien ne s'oppose à ce que cette œuvre soit sortie des mains d'artistes anversois.

Nous ne croyons pas plus âgée la *statue équestre de Saint-Georges,* (fig. 1) aujourd'hui exposée au Musée du Steen, à Anvers. C'est probablement une œuvre anversoise, mais on ne peut lui adjoindre aucun spécimen semblable ou qui soit de la même époque (1).

Elle atteste donc que la ville possédait au moins un très bon sculpteur en bois au quinzième siècle. La grande taille de cette statue déjà étonne. On rencontre rarement ce thème en de telles dimensions. Pourtant, un grand nombre de motifs de ce genre, de proportions réduites toutefois, existait avant même que l'on eût haussé le culte de Georges en décidant de le fêter chaque année à Anvers (2). Ce décret, mi-civil, mi-religieux, commandait de

---

(1) En 1415 on plaça sur la *Porte d'Anvers,* à Lierre, une statue de St-Georges ; elle a disparu.

(2) « Wert gesloten dat men voortaen alle jaren *St-Joris-dagh* soude vieren, ende oock zijn *belt* soude omdraghen om die victorie wille die die van Antw. op dien dagh te Calloo hadden, daer sij dat sterck blockhuis wonnen met 40 groote stucken artillerie busschen ». (1484) BERTRIJN.

porter processionnellement l'image du Saint dans les rues de la ville. Il renchérit sur l'honneur populaire dont on l'entourait peu d'années avant que ne le relevât encore Maximilien Ier.

Cette silhouette dont l'aspect décèle de la hardiesse et qui s'élance, tel Bellérophon furieux, levant le bras plus haut que le crâne, manque, sinon de la beauté totale de ses détails, du moins de ces infimes accents d'art qui, s'ils se liguent familièrement, jettent sur une œuvre un fin réseau de charmes et de force expressive.

Ni l'allure schématique des formes, ni la simplicité de la pose, n'engagent à douter que cette statue en chêne soit d'une époque fort reculée. Le sujet s'implanta dans le nord, mûri au préalable, en une longue tradition exotique. Il étale son arabesque forcenée sur une multitude de médailles impériales et de sceaux de la féodalité ; le type est vulgaire, surtout aux XIIIe et XIVe siècles, singulièrement généreux envers les numismates. Les fières effigies équestres de Henri III, de Jean Ier de Brabant et de Jean d'Avesnes, repoussées aux monnaies frappées par ces chefs, sont des œuvres de nos territoires, malgré les restes de caractères étrangers incontestablement dus aux poncifs orientaux. Telle aussi la monture de Saint-Georges, tous les chevaux de ces images apparaissent trapus, les pieds disposés pour le saut, la croupe forte, le front entêté, construits de plans boursouflés.

Il nous faut donc chercher les procréateurs du Saint-Georges à cheval, aux cires des chartes, aux disques des jetons et des médailles ; mais aussi et encore, là où nous trouvons l'origine de tant d'arts majeurs occidentaux : dans les missels et les livres de chevalerie. Les dextres jeux de lignes que l'on y admire, les nappes de couleurs épanchées avec sagesse et amoureuse patience, les ors délicieusement distribués aux architectures lobées, aux orfrois, aux mitres ; dès l'origine, nous l'avons dit, ces frémissements de nuances et ce dessin loyal frappèrent vivement l'esprit de la foule des artistes. Ces princes rouges, verts ou dorés, qui bondissent parmi les gothiques des manuscrits où furent gravés les chants à clefs mystérieuses des minnesingers ; ces chevaliers tournoyants, poétiques et fantasques comme ce *ridder* bleu, au destrier couvert d'une housse d'outremer, tenant un pennon bleu, couvert d'un heaume bleu d'acier avec plumes d'azur, le tout miraillé de profils d'oiseaux blancs, cette magnificence débordante d'émaux puissants et de fastueux métaux devait féconder l'imagination des tailleurs du bois et de la pierre.

L'époque précise de la création de l'œuvre est pourtant une énigme. Elle date vraisemblablement du XV[e] siècle. Le voile qui couvre l'année de sa naissance ne semble pas le seul qui fasse de l'ombre entre nous et cette sculpture de chêne séculaire.

Définir la forme primitive de son casque est à peu près impossible.

Le cheval est semblable aux bètes de tournoi que nous montre le Moyen-Age. Sa pose, peu compliquée, est privée de tout artifice renforçant tel volume, barrant habilement celui-là et indiquant l'effet de cet autre. Cette simplicité involontairement obtenue et à cause de quoi se trouvent naïvement jointes les extrémités postérieures encornées de sabots minces et levées comme deux hies, c'est elle que nous prenons communément pour une *stylisation* voulue, chez les générations du passé.

Comme le saint cavalier, l'animal ne fait que deux mouvements, celui de se lever en se projetant, et celui de virer de la tête en la penchant ; et c'est à peine si ce dernier geste de défense est sensible dans la région cervicale supérieure. Celle-ci est couverte jusqu'à la naissance du dos, d'une armure articulée qui présente la forme vertébrée d'une échine d'annélide ou d'écrevisse. Les traits des organes sensoriels sont francs et nets, taillés de façon assez fantaisiste, tout comme le cou sillonné de trois rides peu profondes, mais incompatibles avec ce que nous connaissons de la structure anatomique du cheval. D'ailleurs, nulle trace de charpente interne ne se révèle, ni à la surface du corps, ni aux pattes où seuls l'observation de la nature et les travaux antérieurs ont servi d'exemples ; ici l'aspect est mou au lieu que, comme

au Campo Santo, les muscles des chevaux se multiplient à l'infini sous le pinceau analytique du maître.

Sans paupières, d'expression bonasse, les yeux contrastent bizarrement avec le dessin significatif des narines nerveuses, belliqueuses, ouvertes au-dessus des disques du mors qui bâillonne la bouche. La lèvre, relevée sur la gencive, découvre les dents dont le nombre n'est indiqué, la polychromie ayant disparu, par aucune séparation entre elles. Il est manifeste que ce travail est conçu pour être contemplé du bas des assises d'une porte fortifiée ; on prétend même qu'il faisait l'ornement de la porte Saint-Georges dès 1314 ; mais il faut, croyons-nous, considérer cette opinion comme erronée.

La selle où le cavalier se tient parfaitement raide, est posée sur une housse aux bords bastillés de franges, très lourde d'aspect, et qui ne tire que peu d'élégance de ces énormes rosaces rembourrées, de ses angles retroussés montrant un fleuron. Les jambes du cavalier, protégées par une armure et appuyées sur de très rudimentaires étriers, contournent habilement les côtés de la tête et semblent vouloir boucler ses flancs.

Le torse robuste du céleste chevalier est maintenu dans une cuirasse à larges ailettes dont l'une s'écarte sous l'action du bras qui, jadis sans doute, brandissait une épée. Copiée d'après nature et sans idéalisation, la tête du Saint, encore qu'assez douce

pour figurer noblement le personnage canonisé, paraît celle d'un jeune Flamand.

Accosté par le cheval effaré et l'homme, le dragon, littéralement chapé par ce groupe, se débat en convulsions. Sur l'échine aux ailes éployées et sur un des pieds dont les doigts crispent les griffes appointées, il élève douloureusement la croupe. Les jambes tordues de cette manière de tarasque, son col révolutionné, sa gueule ouverte, son allure générale imitent bien la commotion magnétique que lui envoie le Saint, et dont il doit périr. Très bizarrement amalgamés, les éléments puisés à diverses faunes, n'évoquent aucun spécimen des bestiaires. Un museau de la forme de celui du mouton semble s'abâtardir en bec d'ara et s'ouvre avec moins de fureur que n'en décèle l'œil. Celui-ci est creusé et protégé par une paupière vivement taillée, ce qui embrase l'expression sans la préciser. Une oreille vigoureuse, rabougrie, se dresse sur le temporal; il est curieux de voir cet appendice de carnassier sauvage sur un corps où sont disséminés des poils et des écailles, et qui est terminé par une sorte de tresse nattée à l'extrémité en forme de queue d'aronde ou de *bout-de-rat*, comme les perruques sous la Régence.

Dragon, cheval et homme constituent une œuvre aujourd'hui encore amplement suggestive. Si, de près seulement, les accents émoussés sont restés visibles, le groupe semble, sous ses formes de

bois pétrifié, où l'ouvrier n'a pas imprimé cette fade élégance qui deviendra plus tard commune à tous les travaux de ce genre, le groupe semble s'être figé en une immobilité éternelle, le bras du saint immuablement levé pour châtier ; mais la figure, jeune et douce, trahit un cœur apitoyé, contrit du rôle de justicier qu'on lui impose.

La configuration totale de la statue, le saut cabré de la bête vigoureuse, l'allure du cavalier dressé dans son corset de bois, hypnotisé en son geste d'admonition, affirment avec puissance l'image traditionnelle qui inspira maints artistes de l'époque.

D'autres images semblables ornent encore certaines portes de maisons anciennes à Anvers.

Le Musée du Steen conserve un Saint-Georges (n° 217 du cat.) en bois qui ornait la porte d'entrée de la maison n° 9, rue au Fromage. C'est le même motif que l'œuvre décrite longuement plus haut, plus Aga que le saint délivre. Le travail du XVIe siècle est assez gauche, mais on peut attribuer ceci aux remaniements que la sculpture a subis. Encore le même motif, taillé dans l'albâtre (n° 78-A), fut offert au musée par feu le chevalier G. van Havre. Cette œuvre semble, comme les précédentes, provenir d'une niche exposée à tous les regards.

* * *

Nous dirons quelques mots des œuvres de



Fig. 12. — Mise au tombeau ; commencement du XVIe siècle.
Anvers, Musée des Antiquités. — *Chêne, portant le poinçon d'Anvers.*

sculpture de Malines. L'excellent ouvrage de Neefs renseignera ceux qui se soucieront plus spécialement de l'*Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*. Ici quelques documents, afin de montrer l'importance artistique de la ville à l'époque qui nous occupe.

Comme à Anvers, « les sculpteurs de Malines, dit Neefs, formaient entre eux une des sous-divisions de la Gilde des maçons. Cette dernière association comprenait quatre sections désignées sous le nom général des Quatre Couronnés. C'étaient : 1° les maçons proprement dits, qui avaient pour patron Saint Claude ; 2° les tailleurs de pierre placés sous l'invocation de Saint Nicostate ; 3° les verriers et les vitriers honorant Saint-Castor ; 4° les sculpteurs, dont Saint Symphorien était le protecteur » (1).

Delaborde, je crois, donne ceci : « Jean Le Boucher, tailleur d'images, était de Malines (1463-1464). Il a fait avec son cousin Petit-Jean des statues pour la cathédrale de Troyes : un Saint-Christophe et un Saint-Nicolas payés x livres tournois chacun.

» Petit Jehan de Malines, tailleur d'images, cousin du précédent, a fait avec celui-ci des statues pour la cathédrale ».

Quant aux œuvres, il y en a autant qu'à

(1) Tome I, p. 9.

Anvers, ce qui ne veut pas dire, on le sait, qu'il y en ait beaucoup. Une des plus curieuses, « la statue en bois, conservée à l'église Notre-Dame de la Dyle, à Malines, appartient à cette catégorie qui nous occupe. Le peuple, toujours si exact dans son langage pittoresque, a reconnu la note caractéristique de cette statue, car il ne l'appelle pas autrement que *Onze lieve Vrouw van scheve lee*, dénomination qu'on pourrait peut-être rendue en français : « Notre-Dame à la taille déhanchée » (1). Enfin, citons ce tombeau qui n'est plus représenté aujourd'hui que par quelques fragments en pierre d'Avesnes, donnés par le comte de Beauffort, aux Musées royaux des Arts décoratifs de Bruxelles. Voici ce qu'en dit M. Destrée :

« Il n'y a pas un siècle, on voyait encore dans le pourtour du chœur de Saint-Rombaut, à Malines, placé sous une arcade, le tombeau de Mirabelle, dit van Halen, chevalier, seigneur de Lillo, et de sa femme Marie de Ghistelles (2). Cette sépulture portait l'inscription :

Dit is de sepulture myns Heren H. Vrancx van Halen. Here was van Lilloe, die starf in 't jaer MCCCLXXV IX daghe in Oegxt. Ende myns vrouwe

---

(1) Jos. Destrée. *Sculpture Brabançonne*, p. 68.

(2) Em. Neefs. *Hist. de la peinture et de la sculpture à Malines*. T. II, p. 15.

Marie syn wyf was, Docht. was myns Heren van Gistele die starf MCCCCXXV. X daghe in Meerte (1).

Mirabelle se signala dans un combat qu'il livra en 1356, à la tête des forces de Malines contre les Brabançons; il trépassa le 9 août 1375 et la ville supporta les frais de l'exécution et de la peinture du tombeau. Jean Keldermans, le plus ancien représentant connu de cette lignée d'artistes célèbres, se chargea de la sculpture ; commencée en 1391-1392, la tombe ne fut *étoffée* (décorée) qu'en 1415-16, avec le concours de Jean Van Battele (2) ».

Mais, nous l'avons dit, l'histoire de la sculpture malinoise n'est plus à faire. En effet, l'ouvrage de Neefs apparaît non pas comme une esquisse trop hâtive semblable à notre présente étude, mais tel qu'un ensemble fouillé et complet. Nous y renvoyons, en toute confiance, le lecteur curieux de ce sujet.

* * *

Terminons cette partie de notre travail par quelques notes sur Tongerloo. Ce furent presque tous des ouvriers de Breda et de Bois-le-Duc, et quelques-uns du Brabant Méridional, qui travaillèrent à

(1) *Grand théâtre sacré du Brabant.* T. I, p. 48.

(2) Ce furent des sculpteurs malinois, Jan Wishaegen et Franciscus Mynsheeren, qui exécutèrent (1536-1540) le jubé fourmillant de figures de l'église St-Gommaire de Lierre. (A. Bergman, p. 112).

la reconstruction de l'Abbaye de Tongerloo, au commencement du XVI[e] siècle. Pourtant on trouve dans les archives du couvent les noms de Keldermans comme maître d'œuvre, des Malinois et même un Gomaer Crieckaert, de Lierre. Il vint de Malines, le Joost van Zantvoort qui tailla dans le bois la *Vierge*, l'*Ange* et le *Sauveur assis* qui figurèrent à la façade principale de l'église, et dont Van Spilbeeck (1) croit retrouver les deux premières sur le grand autel de l'église Notre-Dame desservant l'Abbaye. Il exécuta en outre un Salvator en albâtre en 1545, pour la même église. On sait que Peeter de Corte, d'Anvers enlumina la table de l'autel et tous ses accessoires.

Outre les œuvres de Goswyn van der Weyden dont s'enorgueillit Tongerloo, on peut citer à sa gloire le séjour et le travail qu'y fit le célèbre Conrad Meyt, le même qui fut employé avec maint autre à la décoration de l'église de Brou (2).

---

(1) F. WALTMAN VAN SPILBEECK : *De voormalige abdykerk van Tongerloo en hare kunstschatten.* « De Vlaamsche School », 1882.

(2) Les œuvres de l'étranger Meyt, un Saint-Sépulcre, un tabernacle, etc., n'intéressent notre sujet qu'au point de vue de l'organisation du travail ; voici donc un fragment du contrat qui concerne ces travaux : « ... Meester Coenraet die moet maken in dese sepulture derthien groote beelden, het stuck van ses voet lanck, alsoo groot als deenen, hetwelcke het eene wesen sal van de XIII beelden, mynheer den Prelaet geconterfeyt naar dleven. Ende het ander beelden ende punten naer het uytwysen van het patroon ende gront daer die com-

menscap op gedaen es. Het welcke patroon ende gront Ick Philips Lammekens daar aff gemaict heb ».

« Item ons Heer die ten oirdeelen sitten sal, die sal boven die sepulture sitten teghen den muer ende die sielkens (petites âmes), die ten oordeele staen zullen, die sullen boven in die sepulture comen in alsulcker maniere gelyck te Hevere es ».

LES RETABLES

Dans l'*Explication simple, littérale et historique des cérémonies de l'église* (1), dans Sozamène, Cahier (2), Reusens, dans une foule de traités et de dictionnaires on peut étudier, et c'est même une étude fort captivante, de quelle manière crûrent sur l'autel, simple table à l'origine, les ornements multiples qui, dès le Moyen Age, s'y enracinèrent. Aujourd'hui encore, la Grèce et les églises de l'Orient nous montrent l'autel ainsi qu'il fut anciennement, c'est-à-dire une tablette de bois ou de pierre. Et, il y a beaucoup de chemin parcouru, depuis l'époque où les Souverains Pontifes n'utilisaient que de modestes autels en bois aisément transportables. Néanmoins, dès les IVe et Ve siècles, certains autels en pierre sont recouverts de lames d'or ou d'argent avec pierres précieuses, ou parfois ornés de sculptures en bas-relief, sur les faces du sarcophage que, en vérité, ils étaient alors.

Lorsque, vers la même époque, l'autel fut recouvert du *ciborium*, d'où tombait la colombe eucharistique, d'où s'élevait la croix, et lorsque des draperies précieuses vinrent l'orner, on y plaça,

---

(1) Claude de Vert, Paris 1720.

(2) *Eléments d'Archéologie Chrétienne*, Louvain 1871.

au moins pendant la consécration, de petits bas-reliefs sculptés dans l'ivoire ou repoussés dans quelque métal précieux. Ces curieuses et délicates œuvres ont généralement pu arriver jusqu'à nous. On connaît ces délicieux triptyques et diptyques en ivoire conservés dans nos musées d'art et d'antiquités. « Plusieurs textes donnent lieu de croire, dit Ch. M. T. Thys, que les retables furent précédés et comme amenés insensiblement par l'usage de ces bas-reliefs ». Cependant, les retables ornés de peintures ou de sculptures sont d'un usage ancien. Déjà au commencement du XIe siècle, Henri II offrit à la cathédrale de Bâle un retable d'or (1). A la fin du même siècle, d'après ce que dit Viollet-le-Duc (2), l'église St-Marc à Venise acquit le célèbre maître-autel sculpté : *Pala doro.*

Les plus anciens retables connus, dit encore Thys, sont en or ou en argent ciselés ou bien taillés dans la pierre.

Dès le XIIIe siècle on exporte des marbres flamands vers la France et plus loin. On a dit que des pierres funéraires toutes taillées étaient transportées vers le Sud. « Toutes les dalles en pierre bleue ou en pierre noire, dit Courajod (3), qui

(1) Conservé au Musée de Cluny (n° 3122). Le n° 57 du même musée a été construit en 1259. V. M. Du Sommerard, Catalogue du musée.

(2) *Dictionnaire du Mobilier français.* T. II, p. 17.

(3) *Leçons*, T. II, p. 609.

sont si fréquentes dans nos provinces françaises du Nord de la Loire, gravées en trait ou en faible relief, toutes ces dalles, toutes ces pierres sépulcrales doivent être regardées comme des ouvrages flamands. Voilà le résultat de dix années d'observations. » M. P. Dubois m'a fait remarquer qu'au musée de Picardie se trouve une copie en pierre de pays (fin XVe s.), d'un retable flamand, et confirme lui aussi ce que dit Courajod, c'est à dire « qu'il est vraisemblable qu'il s'est passé pour les retables ce qui a eu lieu pour les petits monuments votifs ou funéraires où l'inscription est surmontée d'un relief et qui sont appliqués aux parois d'un grand nombre de nos églises. D'abord en pierre bleue, achetés à Tournai, ils ont été assez vite copiés en pierre du pays par des imagiers locaux. Les deux évolutions, celle des retables et celle des monuments votifs, ont dû être parallèles. » Il nous faudra donc être fort circonspects dans le travail de détermination des retables « flamands » conservés en France. Parmi ceux que nomment Courajod et M. Vitry (1), beaucoup ne sont peut-être que des copies, appartenant à l'école anversoise.

Anvers ne possède pas de très vieilles dalles funéraires ; à l'église Saint Jacques on en rencontre de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe: dans la chapelle St-Job, celles de Messire Nicolas

(1) *Michel Colombe et la sculpture de son temps.*



Fig. 13. — Fragment d'une crucifixion ; comm. du XVIe siècle.
Amsterdam, Musée Néerlandais d'Art et d'Histoire. — *Chêne, travail anversois.*

van de Werve († 3 janvier 1503), de Henri van de Werve († 25 février 1540), et dans la chapelle de Tous les Saints celle de Josse Draeck.

Cependant jusque vers le milieu du XIII[e] siècle on s'occupa peu en Occident de tailer le bois à cause de la vileté de la matière ; mais vers cette époque les ouvrages sculptés en bois acquirent une grande vogue principalement dans les Pays-Bas (1), en France, en Allemagne et en Italie (2).

---

(1) L'art flamand du XV[e] siècle, nous a dit Courajod, est mort pour avoir été trop sculpteur en bois, trop industriel.

(2) Les ducs de Bourgogne encouragèrent la sculpture en bois. Ils permirent à plusieurs sculpteurs flamands de se rendre célèbres en ce genre de travail. En 1391, Philippe-le-Hardi fit faire par Jacques De Baarze deux retables pour l'ornement de l'église de Champinot lez-Dijon.

Les archives de Louvain fournissent le nom d'un sculpteur en bois, Claes De Bruyn. Il fit pour l'église de Louvain une statue de la Vierge qui fut peinte et dorée. Les noms de deux autres artistes flamands Henri et Guillaume qui vivaient à la même époque nous sont donnés par une inscription qu'ils ont laissée sur les armoiries d'une sacristie (église de St-François, Ferrare) qu'ils enrichirent de sculptures en 1413.

Voir Archives de Louvain citées par DE LA BORDE, *Les ducs de Bourgogne*, T. 5, p. 14. — Les rois de France Charles V et Charles VI protégèrent aussi les sculpteurs et leur firent des commandes très importantes.

Voir, *invent. des meubles et joyaulx du Roi Charles le Quint commencé le 21 janvier 1379 manuscrit à la Bibliothèque nationale n° 8356 fol. 186 etc. Invent. de tous les joyaulx et vaiselle d'or et d'argent et autres du 4 septembre 1418* manuscrit aux archives de l'emp. K. K. 39, fol. 25 et 26.

Aussi vers la fin du XIII[e] siècle voyons-nous apparaître les retables en bois, petits, il est vrai, mais dans lesquels les sculpteurs du nord développèrent bientôt des scènes agitées et presque *mouvantes* (1).

Ces artistes produisirent de bonne heure des œuvres plus parfaites que celles des autres nations, et cela, grâce à une disposition propre au caractère national qui semble avoir pour origine la bonne influence qu'exerçait sur leur esprit la nature des lieux qu'ils habitaient : à cette habileté ils joignaient le génie de la mécanique ; aussi, cette double aptitude produisit-elle un développement plus précoce et plus complet de la statuaire automatique avec ses diverses applications, dont on trouve des spécimens disséminés dans toute l'Europe. Ces artistes trouvèrent surtout l'emploi utile et productif de leurs talents dans la confection des retables dont la religion se servait pour augmenter sur l'imagination des fidèles l'effet des cérémonies sacrées ; car souvent, elle s'adressait à des gens ayant peu ou point d'instruction et qu'il s'agissait de frapper et d'instruire : il fallait donc parler aux sens, afin de pénétrer dans les cœurs.

Thys constate qu'en « Flandre, en Brabant et dans le marquisat d'Anvers on vit paraître jusqu'au

---

(1) KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte ;* Stuttgard, 1842, p. 770.

XVIIe siècle des retables d'une très grande élévation, étalant tout ce que la sculpture du temps pouvait produire de plus délicat et offrant au milieu de décorations architectoniques dans le style de leur époque des scènes sculptées qui renfermaient une quantité considérable de petites figures » (1).

On a suffisamment insisté sur l'action, sans doute réciproque, exercée par les *jeux* et les *mystères* sur la peinture et la sculpture anciennes. Nous avons, dans notre chapitre consacré au *milieu*, fait ressortir l'action naturellement bonne que le faste brillant des riches maisons et des belles fêtes d'Anvers eurent sur l'imagination des artistes de l'époque. Il ne nous reste donc plus qu'à examiner quelques œuvres en particulier.

RETABLE D'ANVERS (*Musée des Antiquités*)

Il est impossible de suivre ici la méthode chronologique. Moins qu'en tout autre genre de production, d'art on se fiera à l'aspect extérieur des

---

(1) Dans les *Preuves* de DE LA BORDE on trouve la note qui est sans doute la plus ancienne trace de retable anversois que nous ayions conservée :

« 1139 — (*sous l'année 1133-34*). Pour le portaige d'une table d'autel du saint sanc de Willesenach, que M d S a naguères fait achetter à Anvers, dès le logis où elle fut achettée jusques en ung batel sur le rivage, et pour drap à la couvrir et corde pour lier, pour amener à Bruxelles... XI5 sols. »

œuvres. Les copies et les répliques d'une même sculpture sont si nombreuses et on les entreprit à de si grandes distances qu'il ne reste, en somme, que la technique sur laquelle on puisse se baser, encore que celle-ci aussi ait été peu variable. Mais, en tout cas, il est permis de former deux groupes distincts : les retables absolument indemnes des influences nuisibles de la Renaissance, et ceux qui ne montrent parmi leurs motifs de gothique flamboyant que quelques signes de cette Renaissance.

Le retable d'Anvers, (1) — la partie sculptée — (fig. 20) est encore absolument pur. Et de plus, il semble qu'il soit un des plus anciens dont nous ayions à parler ici. Portant la main d'Anvers, son authenticité ne sera pas discutée. Elle est d'ailleurs incontestable. Au premier examen on songe évidemment à Metsys, à Vellert, à Lucas de Leyden et le souvenir l'*Ensevelissement* de Metsys subsiste longtemps dans l'esprit. Pourtant, le superbe retable semble un peu plus âgé que le triptyque. La composition, remarquable, du reste, n'aurait-elle pas inspiré Metsys et amené celui-ci à changer légèrement les formes traditionnelles établies par ses ancêtres hollandais ? Le geste de l'une des Marie tenant la main du Christ figure à la fois dans le retable et dans le triptyque. Mais la pose du corps du

(1) Musée du Steen, N° 45.

Martyr n'appartient ni à l'un ni à l'autre, c'est à dire à l'école de Harlem. St-Jean, contrairement à presque toutes les figurations semblables de l'époque, ne soutient pas la Mère qui joint les mains et les abaisse vers le Christ. Dans le retable, c'est St-Jean qui relève le suaire, dans le triptyque, Nicodème et Joseph d'Arimathie le soutiennent. Quant à la grande couronne d'épines, c'est bien par Longin, dans les deux œuvres, qu'elle est portée. Toutefois, on ne peut rien décider quant à l'influence probable que l'une des œuvres exerça sur l'autre.

Le retable se compose d'une seule case, où les figures sont de grandeur inaccoutumée. Ce cadavre entouré de neuf personnages complète une scène bien équilibrée, harmonieuse et où il convient de ne regretter que la disparition de la tête de Longin et de l'une des mains de Madeleine. Le retable se trouve en assez bon état, et même sa polychromie. Les masques, allongés comme ceux des figurines de Jacques de Guérines, ont le nez petit ainsi que la bouche, mais, au moins celui des femmes, ne manque pas d'élégance. Au point de vue des draperies il faut mettre cette œuvre à part. Aucun retable n'offre une figure drapée ainsi que la *Madeleine*. Toutefois, il faut dire que nous n'avons pas rencontré d'autres retables de dimensions aussi fortes, qu'en outre le dessin a pu être suivi, et qu'enfin le dessin-patron était sans doute plus grand que de coutume. On fera bien de prendre ce retable anversois, deux fois

marqué, comme point de départ dans toutes les études que l'on entreprendra (1); de même que l'on étudiera pour une époque plus avancée le retable de Tongres, et enfin, pour l'examen d'une dernière catégorie, celui d'Oplinter.

Dans le tympan de la caisse du retable d'Anvers, sculpté en relief, on voit le Christ aux Limbes, avec Adam et Eve. Volets : Calvaire, revers Christ montré au peuple ; Résurrection, revers Sainte-Véronique ; prædella : trois bustes allégoriques : la Foi, l'Espérance, la Charité; à gauche la figure agenonillée d'un frère de l'abbaye d'Averbode, auprès d'une ruche d'abeilles, avec l'inscription suivante :

Frater Nicolaus de Pappel cōversus et portario Averbodien papes me quesunt.

A droite, les armes d'un abbé d'Averbode, avec la devise : *Nimis nequi.*

Volets et prædella ne sont guère meilleurs que la majorité des travaux de cette espèce, ils nous semblent d'ailleurs avoir subi des repeints maladroits.

(1) Si l'on compare le Retable du Cte C. Van der Straten-Ponthoz (fig.21) avec celui d'Anvers, on est bientôt convaincu de se trouver en présence d'un bon travail anversois du xve siècle. — Nous sommes moins affirmatifs, quoiqu'il y ait de fortes présomptions en faveur de ce que nous avançons, au sujet des retables de Liége (égl. St-Denis), de Thielen (xve s.), de Corbeek-Dyle (fin xve s.), de *La Passion* (xve s.) à Gheel, (les volets rappellent l'école de Louvain, a-t-on dit, mais dès les dernières années du xve s. on trouve, surtout dans la peinture industrielle, des traces de l'école de Bouts à Anvers).

Retable de l'Église de Hulshout

Faut-il attribuer à un maître d'Anvers le sobre et beau Retable de Hulshout (1)? Il semble appartenir au groupe des imitateurs de Engelbrecht, quoique l'on y retrouve des signes iconographiques que nous sommes habitués à voir à Anvers. Dans l'une des scènes, notamment, on trouve un Joseph d'Arimathie en tous points semblable à celui de Metsys. Les deux ont sans doute la même origine. Nous verrons du reste plus loin combien Metsys et tous les tailleurs d'images et tous les peintres selliers puisèrent à des sources identiques.

Le retable de Hulshout (fig. 22) ne s'éloigne donc pas de l'aspect général que nous connaissons à ce genre de travail exécuté à Anvers. Voyons pourtant les caractères qui l'en différencient et ceux qui en font la beauté. Les scènes, d'abord, sont prises dans de simples coffres sans ornements : elles y gagnent beaucoup et s'affirment aussi neuves d'expression que le permettaient les lois qui régissaient le métier.

Comme dans les œuvres similaires hollandaises les personnages sont aplatis et même pas un peu arrondis comme à Bruxelles et à Anvers. Ils sont aussi plus élancés que ceux que l'on taille en ces dernières villes ; leurs jambes sont minces, à arêtes

(1) Moulage au Musée du Cinquantenaire, N° 1408.

vives, mais bien faites, et ce qui frappe le plus, est l'aspect de véritable portrait qu'offre chacune des figures. Toutes sont choisies selon le type du personnage à représenter.

Dans la *Nativité* deux bergers révèlent le réalisme très solide du tailleur d'image. L'un offre une jeune tête à cheveux bouclés en longues mèches. L'autre, plus âgé, portant la main au chapeau, présente un faciès fort différent. Une de ses mains se cache dans le gros gant de drap de laine que nos bergers portent encore aujourd'hui. Entre ces deux figures, Marie et Joseph, celui portant la chandelle qui est de tradition dans cette scène, sont agenouillés près de Jésus dans la crêche. Les figures et la composition de cet ensemble ont une origine bien lointaine ; en Hollande on peut remonter jusqu'à Geertjen : la Vierge surtout rappelle ce maître. Au fond on voit, ici comme dans les autres scènes, des roches anguleux, puis l'âne et le bœuf.

Le compartiment supérieur est occupé par une figuration de *Calvaire*. Il y a là un admirable groupe formé par la Vierge faiblissant, St-Jean et Madeleine ; ce groupe est d'un sentiment très fin et personnel dans son expression. Trois superbes soldats minces et nerveux lui font pendant au bas de la croix. Deux surtout sont évocateurs : ils montrent en se regardant leurs profils volontaires et barbares supérieurement réalisés. Plus loin, deux cavaliers, faits sans doute d'après une gravure sur bois.



Fig. 14. — La sainte Vierge, sainte Anne et l'Enfant ; xvie siècle.
Anvers, Musée des Antiquités. — *Bois polychromé.*

Plus haut, les trois croix avec des corps savamment taillés et bien proportionnés. Un des larrons a les yeux bandés comme, dans la symbolique chrétienne la Synagogue. Sur le Calvaire gesticulent de petites figures semblables à celles des deux donateurs agenouillés aux deux extrémités de la scène de la Nativité.

Deux puissants soldats librement représentés selon la réalité conduisent le Christ dans le *Portement de Croix*.

La *Mise au tombeau* renferme d'adorables têtes de femmes qui affirment derechef la force de l'ouvrier. D'ailleurs, toutes les figures de femmes sont ici absolument remarquables. Le masque est plein, un peu charnu, mais pur, les paupières sont lourdes, la bouche grande mais modelée d'après nature. Les étoffes qui les enveloppent sont harmonieuses ; toutes ressemblent un peu à des branches souvent ramifiées. La Vierge dans la scène de ce dernier compartiment présente une superbe figure éplorée et très suggestive.

Notons, enfin, le compagnon de Joseph d'Arimathie, extraordinaire figure au geste intense.

Retables du Musée de Stockholm

L'exportation que faisaient Bruxelles et Anvers de leurs statuettes et de leurs retables, a laissé le plus de traces en Espagne, et surtout dans le nord

de l'Allemagne et du Danemark, en Norvège et en Suède. C'est dans ces contrées qu'il est possible d'étudier le plus minutieusement notre sculpture du XVe siècle. Nous avons fait remarquer combien d'ouvrages flamands ou influencés par les Flamands subsistent encore en Espagne (pp. 38 et 39). Ceux conservés en Suède sont moins connus, quoique bien souvent on ait attiré l'attention des critiques sur l'importance de Strengnäs, notamment, au seul point de vue des retables.

Je n'ai pu encore, hélas ! explorer les édifices du blanc et dur pays de Séraphita. Quelques photographies, en vérité fort intéressantes, que M. Oscar Montelius, directeur du Musée National des antiquités à Stockholm, a bien voulu m'envoyer, quelques reproductions figurant dans le grand ouvrage de M. Roosval (1), des notes éparses dans des études spéciales et la notice publiée en 1870 par M. Herman Odelberg, de Stockholm (2), des notes de M. J. Destrée m'ont permis de grouper ici quelques observations sur les retables flamands conservés en Suède. Inutile de dire que tout cela ne permet nullement de classer les monuments selon leur lieu d'origine. Que l'on ne cherche ici tout simplement qu'un relevé succinct des belles choses à étudier.

(1) *Schnitzelaltäre.*

(2) *Annales de l'Ac. d'Arch. de Belgique.*

Nous pouvons nous rendre compte de l'influence qu'exercèrent ces œuvres d'art dans ces pays du nord, en considérant que des portails ornés de sculptures étaient ici des raretés, qu'on ne trouvait pas de monuments funéraires sculptés librement et que la peinture du pays consistait presque uniquement en l'ornementation des voûtes ; aussi les retables en bois avec volets peints résumaient-ils tout ce que les Suédois connurent de la plastique et de la peinture sur panneau. Durant tout le XV[e] siècle se fit l'importation en Suède de retables sculptés dans l'Allemagne du Nord, surtout à Lübeck. Comme échantillon de l'ouvrage de Lübeck, se trouve un bel autel de la passion au musée historique de Stockholm, portant le nom de la ville d'origine et le millésime 1468. Après 1500 l'importation d'œuvres d'art de Lübeck en Suède cesse. Les envois de la Néerlande, qui déjà commencèrent en 1480, s'imposent absolument vers cette époque. Au début prédominent les retables sculptés de Bruxelles ; ensuite les autels anversois qui sont bien représentés au musée historique de Stockholm, ont la préférence jusque vers 1520 où la Réforme fit cesser ce commerce artistique. En ces mêmes temps, dit Roosval, se font beaucoup de retables au pays, qui semble avoir pris comme modèle la plastique du nord de l'Allemagne ; du moins je ne connais aucun travail suédois qui soit influencé nettement des ouvrages flamands.

« Plus j'examine ces œuvres d'art, dit M. H. Odelberg (1), à propos des retables de Strengnäs, plus je suis convaincu de leur haute valeur, plus aussi je sens la difficulté d'arriver à la solution de l'énigme de leur origine. Ces retables sont au nombre de trois. Le premier est le plus grand : il mesure 6^{m}80 de largeur sur 2^{m}40 de hauteur et représente la vie du Sauveur. C'est un beau type de sculpture. Pour la partie peinte, elle excite vivement la curiosité de l'observateur : le faire rappelle « les sept sacrements » de Rogier Van der Weyden le Vieux, tableau qui se trouve au musée d'Anvers. Mais le modelé est beaucoup plus soigné (?) que dans le tableau de l'illustre maître. On y voit des têtes qui, pour l'exécution, font penser au portrait de Barbara de Vlaendenberg peint par Memling et exposé au musée de Bruxelles. »

M. Odelberg reproduit plusieurs signes et séries de lettres dont les appareils de ce retable sont couverts ; on y lit le millésime 1490 et le nom de la localité où il fut sans doute exécuté : *Bruxella*. Puis, comme sur beaucoup d'autres, on trouve des théories de lettres qui n'offrent, pour nous, aucun sens. Les scènes du retable sont distribuées comme suit : 1° en peinture : *à l'extérieur*, l'Annonciation (deux volets), le Jugement dernier (deux volets) ;

---

(1) *Les Retables de Strengnäs* : Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique.

à l'intérieur, la Nativité, la Circoncision, l'Adoration des mages, la Présentation au temple, le Christ parmi les docteurs, la Tentation, les Noces de Cana, la Multiplication des pains ; 2° en sculpture, des scènes de la Passion.

« Le second retable est de moindre dimension que le premier. Le corps de ce retable, qui est sculpté, mesure dans ses deux hauteurs, $2^{m}51$ et $1^{m}60$, en largeur $2^{m}97$. Les volets en sont peints et représentent, ceux d'en haut, à l'extérieur, Sainte Catherine et Sainte Barbe ; à l'intérieur, Dieu le Père avec le Saint Esprit et Jésus Christ avec la Vierge ; ceux d'en bas, à l'extérieur, quatre saints que je suppose être les quatre Pères de l'Eglise romaine ; à l'intérieur, le Christ aux Oliviers, le Baiser de Judas (ces deux sujets formant le volet à la gauche du spectateur), l'Incrédulité de Thomas, la Pentecôte (volet à droite).

« Le troisième retable est le plus petit. Il a exactement la même forme que le second ; le corps en est sculpté, les volets sont peints. Dimensions de la partie sculptée : hauteur $2^{m}04$ et $1^{m}30$; largeur $2^{m}40$. Les sculptures représentent : 1° Le Mariage, 2° La Nativité, 3° Les Saints Parents ; une réunion de mères avec leurs enfants, 4° L'Adoration des Mages. Les peintures des volets supérieurs ont pour sujets :

Le volet gauche, extérieur, la sainte Vierge (je n'ose pas l'affirmer toutefois, car les couleurs

sont presque effacées) ; intérieur, le Baptême du Christ ; Volet droit, extérieur, un évêque en prière, devant un autel, à qui se montre le Christ entouré des instruments de la Passion ; intérieur, saint Jean à Pathmos (pastiche d'après Memling).

Les volets inférieurs donnent : 1° à l'extérieur, 4 volets représentant l'histoire d'un saint ; 2° à l'intérieur, *a.* à gauche, la naissance de la Vierge et la Vierge montant les degrés du temple, *b.* à droite, la Fuite en Egypte et le Christ parmi les docteurs.

« La sculpture est très belle et vaut celle des deux autres retables. Pas de vêtements dont le bord ne soit couvert d'une rangée de lettres, mais en général d'un sens difficile à deviner. »

Et plus loin à propos du même retable : « Dans la partie peinte, on rencontre deux inscriptions : l'une, sur la robe d'une femme, ANEN + SIC, l'autre, sur une feuille de papier fixée sur une petite caisse, |HJN| ; la troisième lettre, dont une partie a disparu, ressemble à un N ou à un M. L'œuvre est d'un style gothique pur, malheureusement elle est très endommagée. Dans la composition et l'arrangement du tableau, l'artiste s'est montré supérieur aux précédents ; les figures y sont plus libres, plus dégagées ; on ne les voit pas amassées en groupes serrés ou superposées l'une à l'autre comme dans les deux premiers retables. »

D'après M. Oscar Montélius un des retables de Strengnäs proviendrait d'Anvers. En tout cas,

en attendant de savoir lequel des trois y fut taillé, il est utile de ne pas perdre ces monuments de vue.

De même, quant aux retables actuellement au musée des antiquités nationales de Stockholm. (1)

* * *

Celui qui provient de l'ÉGLISE DE FRÖSTUNA (province de Södermanland, Suède), est une production des ateliers anversois, comme le prouvent les deux marques qu'il porte, marques qu'avec trois autres, M. Montélius a fait reproduire. On y voit (fig. 28) *tous* les caractères, aux figures et aux scènes, que j'ai rencontrés dans les œuvres de ces ateliers. Les têtes de femmes et les draperies, permettraient seules de conclure à l'avantage d'Anvers. Le retable appartient à un bel ouvrier du premier quart du XVIe siècle, et qui connaît les peintres anversois de cette époque. Il suffit d'ailleurs de comparer l'excellence de quelques scènes de cet ensemble à celle du retable également poinçonné à la main d'Anvers exposé au musée du Steen (fig. 20). On y



(Comm. par M. Montélius)

(1) Il faut aussi mentionner le magnifique retable de la Passion (XVI siècle) dans l'église de Cödrefogne à *Viborg*, qui par la marque d'atelier, la main d'Anvers, concerne directement notre sujet.

retrouve certains personnages dont les costumes seuls diffèrent.

Le retable est divisé en six compartiments à sculptures, et offre six volets : sculptures :

1° Le Calvaire.

2° Le Portement de Croix.

3° L'Ensevelissement.

4° L'Annonciation. — La Visitation.

5° La Nativité. — L'Adoration des Mages.

6° La Circoncision. — La Présentation au Temple.

Il faut encore remarquer, que l'un des panneaux peints porte un Ensevelissement dont le fond évoque celui de la même scène réalisée par Metsys. La figure de pleureuse, à l'avant-plan, rappelle directement la femme en vert agenouillée devant le lit de mort de la Vierge dans le Triptyque de Ste-Anne du même peintre au musée de Bruxelles.

* * *

Quoique parfaitement dans les traditions anversoises (œuvre marquée), le retable provenant de l'Eglise de Jonsberg (province d'Œstergötland, Suède) aujourd'hui au même musée que le précédent, me semble fortement influencé par quelque école du Nord de l'Allemagne. On y découvre (fig. 26) ces gestes exagérés que les artistes de ce pays propagèrent d'abord en



Fig. 15. — STATUETTE REPRÉSENTANT UN CHEF DES JUIFS ; XVIe SIÈCLE.
Anvers, Musée des Antiquités.
Bois doré, portant le poinçon d'Anvers.

Hollande, puis en Flandre et en Brabant. On songe aux Engelbrechts et à ses disciples et ses descendants, à Lucas de Leyde, et les autres, jusqu'à la Renaissance. Enfin, évoquons aussi le groupe formé autour des Bles. Voici la disposition des scènes :

1° Le Calvaire.
2° Le Portement de Croix.
3° L'Ensevelissement.
4° L'Annonciation.
5° La Visitation.
6° L'Adoration des Bergers. — L'Adoration des Mages.
7° La Circoncision.
8° La Présentation au Temple.

* * *

Le Musée des Antiquités nationales de Stockholm conserve en outre, parmi d'autres retables flamands, nettement anversois, celui de l'église de Lofta (fig. 27) (province de Snialand, Suède).

Poinçon retrouvé sur le retable de Lofta.

Les points de contact entre les personnages de cette œuvre (marquée) et le retable d'Oplinter (fig. 29), aujourd'hui conservé aux Musées royaux des Arts décoratifs à Bruxelles, sont flagrants. D'après la photographie que je possède, le travail en serait meilleur. Toutefois, la structure des têtes et les boucles très régulières qui les ornent, se retrouvent identiques dans le retable cité. Les ornements

sont d'une belle sobriété, ce qui n'est pas le cas pour ce dernier. Les petites figures de l'arbre de Jessé sont plus finement détaillées mais tout aussi trapues.

Les sculptures sont ainsi distribuées :

1° La Mort de la Vierge; — l'Assomption; — le Couronnement.

(Ces trois scènes superposées sont encadrées de branches avec les figurines de l'Arbre de Jessé.)

2° L'Adoration des Bergers.

3° La Présentation au Temple.

4° L'Annonciation.

5° La Visitation.

6° Jessé; figures avec phylactères.

7° La Circoncision.

8° L'Adoration des Mages.

Le retable trouvé dans l'église de Västeräs (Suède), est une de ces œuvres à nombreux compartiments, dont chacun offre un fouillis de personnages. Les scènes sont dans les traditions de l'imagerie populaire du XVe siècle. Je ne puis me permettre aucune conjecture au sujet de ce travail, sinon de dire qu'il me semble bruxellois.

Distribution des scènes, toutes très peuplées :

1 à 6, Scènes de la Passion.

7 à 12, Scènes de la Résurrection.

13, Le Calvaire.

14, La Messe de St-Grégoire.

15, Le Christ insulté.

16, Piéta.

*
* *

Le retable de l'église de Häfverö est remarquablement bien conservé ; la peinture des panneaux ne semble pas avoir souffert. Le travail est incontestablement flamand et sans doute bruxellois, comme le précédent. Il semble d'une époque plus avancée et d'un ouvrier très habile. La composition et le détail des draperies témoignent d'une grande force. On ne peut donner la préférence à aucune scène, toutes sont fines et spirituellement ordonnées. Les masques ne sont pas tous conventionnels, celui des femmes est toujours délicieux et sans nulle raideur. Ce très beau retable est divisé en dix compartiments :

1, Couronnement d'épines.

2, Calvaire.

3, Résurrection du Christ.

4, Annonciation ; — 5, Nativité ; — 6-7, Personnages à phylactères ; — 8, Adoration des Mages ; — 9, Présentation au Temple ; — 10, Fuite en Egypte.

*
* *

Le retable flamboyant et exubérant de l'église de Skärkind (province d'Oestergötland, Suède), est

sans doute une œuvre née dans le nord de l'Allemagne (fig. 25). L'ensemble est curieux et surchargé d'ornements gothiques. Les scènes très originales évoquent joliment la vie des cités et les costumes des Pays-Bas à la fin du XVe siècle.

Il y a, incontestablement, en Suède, d'autres traces des fameuses importations rappelées plus haut. On devra les étudier sur place avant d'écrire une bonne et complète histoire de la sculpture anversoise au XVe et au commencement du XVIe siècle.

Retable de Tongres (1)

Le fameux retable de Tongres (fig. 23) nous arrêtera quelques instants. Il mérite, du reste, toute l'attention de ceux qui étudient l'art flamand. C'est un document authentique, assez bien conservé et que les restaurations n'ont pas fort détérioré. De plus, nous verrons plus loin qu'il est en quelque sorte un type de ce que l'on exécutait à Anvers après 1500 et avant l'époque de retable d'Oplinter dont il sera question plus loin.

***

Le retable, placé en 1866 au fond de l'abside de l'église de Tongres, est un spécimen de quelques-

(1) Voir l'histoire de cette œuvre : Thijs, *Publications de la Société d'Archéologie du duché de Limbourg*. T. III, p. 446.



Fig. 16. — Fonts Baptismaux, exécutés à Malines, en 1540.
par Josse De Backer d'Anvers. — Bréda, Eglise réformée. — *Laiton.*

uns de ces types qui se répétèrent de manière continue pendant la belle époque de ce genre d'œuvres. Il n'y a en effet que cinq ou six types toujours répétés, avec parfois quelques variations. Ces types, en somme, ne diffèrent bien souvent entre eux que par les qualités plus ou moins fortes et nombreuses des ouvriers qui y travaillèrent. La Passion du Sauveur et la Vie de la sainte Vierge sont les motifs les plus communs. Cette dernière figuration est souvent accompagnée, comme de juste, de l'arbre de Jessé, étageant la généologie de la Vierge. On trouve Jessé dans le retable provenant de la Lofta kia et dans celui de l'église de Skärkind (fig. 25). Ce dernier ressemble d'ailleurs beaucoup au retable de Tongres, où, pourtant, manque l'arbre de Jessé. Tous deux sont divisés de la même manière et comportent dans la case principale : *la mort* et *l'assomption de la Vierge*, dans les cases latérales : à droite, *l'adoration des mages* ; à gauche, *l'adoration des bergers*. A Tongres, Jessé endormi est remplacé par le *Mariage*, à droite on voit la *Circoncision* et *Jésus Enfant* ; à gauche, l'*Annonciation* et la *Visitation*, tandis que le retable conservé en Suède n'offre qu'une scène de part et d'autre du *Mariage ;* à droite, la *Présentation au temple* ; à gauche, la *Circoncision*.

L'architecture est exactement de la même époque, et ressortit à un même d'esprit. Elle prend beaucoup de place, se complique de redents et de fleurons au point de dénaturer le style de l'œuvre.

Les deux retables (ff. 23 et 25) portent les mêmes fleurons sur leur crête supérieure ainsi qu'une figure à leur sommet : un ange à Tongres, une Vierge ou un ange à Skärkind ? Enfin, les deux sculptures proviennent fort probablement d'un même atelier anversois.

Parmi les arabesques enchevêtrées, les colonnes les fleurons et les feuillages, les figures semblent perdues. Feu Ch. Thijs, dans le *Bulletin de la Société Scientifique et Littéraire du Limbourg* (1), consacra, comme nous l'avons dit plus haut, une excellente étude à l'œuvre qui nous occupe. Nous lui emprunterons quelques passages qui, joints aux remarques que nous ferons plus loin au sujet du retable d'Oplinter et à celles que nous avons faites sur celui du Steen d'Anvers, donneront une idée assez complète du travail des ateliers anversois.

Nous suivrons Thijs dans la description des scènes. Le petit groupe placé contre les parois du compartiment supérieur qui se trouve à la gauche du spectateur, représente Joachim revenant, après le refus de Ruben qui lui a reproché la stérilité de son union avec Anne. En face de ce groupe composé de trois personnages se trouve Joachim étendu ; un ange le console et lui ordonne de quitter ses pâturages pour se rendre à Jérusalem.

Dans le compartiment de l'Adoration des Mages

(1) Tome XIII.

on voit un petit groupe représentant Anne désolée de la disparition de Joachim. L'ange lui ordonne de se rendre à Jérusalem. Près de ce groupe, un autre nous montre Anne et Joachim se rencontrant sous la Porte dorée.

Dans le *Mariage de la Vierge* le grand prêtre porte une espèce de chasuble, sa tête est couverte d'un ample capuchon retenu par une bandelette ou par une lame étroite de métal liée autour de la tête et ornée d'une croix *pattée* ; de la main gauche il relève une étole qu'il porte autour du cou et de la main droite il semble bénir les époux.

Joseph porte dans la main gauche une équerre, Marie montre une abondante chevelure régulièrement partagée, que retient une simple bandelette. Elle est revêtue d'une robe, dont la traîne est respectueusement portée par deux petits anges en chlamydes. A droite, deux femmes, très jolies figures élancées. A gauche, un personnage coiffé du *pileus* phrygien retenant un long voile. Près de lui, un homme portant un chapeau à larges bords.

Dans l'*Adoration des Bergers*, on voit l'enfant Jésus entre le bœuf et l'âne : la mère et deux anges revêtus de longues robes l'accompagnent. A droite, on remarque un homme, coiffé d'un pétase à large bord, jouant de la cornemuse et portant une escarcelle attachée à la ceinture. Joseph tient une torche et une équerre. A gauche, figure un berger coiffé d'un chapeau bizarre, tenant le bâton pastoral. Au second

plan une femme portant une lanterne, près d'un vieillard réfléchissant, à genoux, tandis qu'un berger, debout devant la fenêtre de l'étable regarde la scène.

L'*Adoration des Mages* a lieu sous le toit du *tugurium* couronné d'un fronton. Derrière la Vierge et l'Enfant, on voit St-Joseph. Un mage est agenouillé, un autre se découvre la tête, le dernier, à l'avant-plan, se distingue des six serviteurs des princes par ses riches vêtements.

La grande composition centrale représente la mort de la Ste Vierge à Ephèse.

Au milieu de ce groupe composé de treize figures, on voit la Vierge, les bras croisés sur la poitrine, reposant sur un lit orné de draperies disposées avec art et placé sous un dais décoré d'ornements gothiques ajourés et couronné d'une espèce de crête et de minarets.

De chaque côté près du lit se trouvent quelques Apôtres et les Evêques, Denys (l'Aréopagite), Timothée. A l'avant-plan, on remarque St-Jean imberbe, drapé dans une ample chlamyde et portant un livre, et St-Mathieu assis sur un escabeau semblant consulter les évangiles placés sur ses genoux. St-Marc revêtu d'un long manteau à un capuchon, est dans l'attitude de la prière; St-Luc porte dans la main gauche une dizaine de chapelets. Une femme se trouve près du lit et semble contempler le corps de la Vierge. Puis on admire une *Assomption* très



Cliché Becker

Fig. 17. — SAINT MICHEL ; COMM. DU XVIe SIÈCLE (?).
Anvers, Musée des Antiquités. — *Bois polychromé.*

remarquable quant au style et à l'élégance des anges. La statue qui domine le retable est moderne.

Nous avons dit que le retable de l'église de Skärkind est semblable à celui-ci presque en tous points. Celui de Tongres cependant ne posséda jamais, selon toute apparence, de volets peints, tandis que l'œuvre conservée en Suède en possède quatre. L'un d'eux est une copie libre de la scène centrale du *Mariage de la Vierge* dans le triptyque Colibrant, à l'église St-Gommaire de Lierre.

Retable d'Oplinter

Il est curieux d'observer le cas du retable d'Oplinter (1), que l'on exécute en 1524 (fig. 29). A ce moment la bonne puérilité qui permit aux traditions naïves des anciens imagiers de se transmettre, est bien morte. Cependant, la tradition, ou du moins sa forme extérieure, subsiste, et l'on continue de demander des retables aux sculpteurs. Plus que jamais, par conséquent, nous sommes ici en présence d'un travail réalisé uniquement dans un but commercial ; malgré le progrès social de l'artiste et l'estime accrue où l'on tient l'art à cette époque, le retable d'Oplinter est une œuvre d'art industriel.

D'après Van Even (2), Guillaume Hessels serait

(1) Musées royaux des Arts décoratifs. — Décrit par M. H. Rousseau dans ses *Retables*.

(2) *Ancienne Ecole de peinture de Louvain*, p. 244.

l'auteur de ce retable. Comme cette œuvre porte les deux marques officielles des ateliers d'Anvers, il faut admettre que Hessels avait quitté la ville de Louvain où son père, Gisbert, était chirurgien, pour se fixer à Anvers, commune où son frère exerçait la profession de chirurgien-juré. Sa sœur avait épousé, avant le 23 décembre 1490, le menuisier Jean Petereels. Guillaume Hessels mourut avant le 20 novembre 1531.

Malheureusement, les *Liggeren* ne contiennent pas le nom de Hessels.

L'auteur s'est complu à charger de toutes manières et même à surcharger la caisse, les scènes qu'elle contient et le fronton qui la surmonte. Celui-ci porte, de part et d'autre de ses volutes tourmentées, deux génies y adossés. C'est le sceau posé sur cette œuvre certes née de manière insolite et offrant tous les signes de l'art de la Renaissance. Non seulement, la présence des génies du fronton, des *putti* figurant dans la scène du *Christ exposé*, non seulement celle du chapeau de Mercure et d'autres détails ou éléments constitutifs, mais, la conception même des figures, toutes exécutées d'après un type identique, nous prouvent que le sculpteur n'est plus un élève docile des imagiers du XVe siècle, mais un fervent des nouveaux principes, et entièrement formé sous leur influence. Il dut très médiocrement goûter le travail qu'on lui imposait, et se rabattit sur les ornements qu'il prodigua am-

plement, sur les ors, et sur les courbes compliquées. Sans doute, les donateurs furent satisfaits de ce prolifique fouillis.

L'ensemble est rocailleux et morcelé. Les dais, uniques ornements empruntés aux âges précédents, passent ici au second plan où des volutes et des courbes les ont poussés. Pourtant le personnage de proportions réduites, qui souvent représente le donateur, comme dans le retable de Hulshout et dans beaucoup d'autres, n'a pas disparu. Seulement il est parfois, comme ici, accompagné d'autres petites figures et se trouve toujours à l'avant plan, ce qui semblerait retourner les règles de la perspective, si, partout, au fond des scènes, on ne rencontrait des petits personnages normalement réduits selon les lois de l'optique. On pourrait appeler cette série celle des figures de tapisserie, tant elle diffère des autres groupes. Les figurines placées sous des dais se rapportent à la scène, à la manière de comparses un peu secondaires.

Les personnages, généralement bien conservés, n'offrent aucun caractère individuel, ni aucune expression déterminée. Le manque de sérieux de l'ouvrier qui tailla ce retable apparaît nettement si l'on considère les draperies et leurs plis. Ceux-ci ne sont pas réduits dans la même proportion que les figures. Et, par conséquent, les personnages semblent des poupées vêtues d'épaisses étoffes trop raides. De plus, ils se réduisent à une robe, à une

armure sommée d'une tête et exhibant des mains : la forme et le mouvement des membres sont absents, il n'y faut point chercher la trace du coude ou du genou, rien que des plis mous nonchalamment ordonnés.

Le nombre des figures de ce retable est restreint. Quelques modèles ne se répètent qu'avec très peu de variantes. Celui qui a eu le plus de succès est un personnage vu de dos, la taille cambrée, montrant le profil de son masque, (On connaît cette icone usitée par l'ancienne école de Harlem, par les Allemands de la première Renaissance.) D'ailleurs les figures quoique séparées et détachées, semblent appartenir à un bas-relief; elles n'ont aucun développement en profondeur. A peine si celles dont les épaules sont toutes deux placées sur la ligne du regard offrent quelque largeur. L'ouvrier a, du reste, évité le plus possible cette disposition, préférant visiblement les figures en silhouettes de face. Car, si une femme ou un roi mage, est obligé de se montrer de dos, ce personnage n'en exhibe pas moins le profil de son masque, remarque que j'ai faite déjà à propos des peintres primitifs. Les têtes de profil, toutes en *lame de couteau*, présentent pourtant un angle facial droit, mais elles n'en acquièrent nulle noblesse, leur front étant bas et rond, leur maxillaire inférieur proéminent et bestial. Les robes d'or à revers bleus sont couvertes de caractères gothiques. Les figures



Fig. 18. — La Vierge, sainte Anne et l'Enfant Jésus ; xvie siècle.
Anvers, Musée des Antiquités. — *Bois, portant le poinçon d'Anvers.*

de la Vierge qui se montrent dans les Adorations sont assez fines et élégantes·

Comme d'habitude, les panneaux peints qui entourent le retable sont banaux. On y trouve, — ici encore, — les traces de l'influence de la gravure sur les peintres de la fin du XV[e] siècle et du commencement du XVI[e]. Et cette influence, on le sait, s'exerça sur le plus grand maître anversois de l'époque. C'est, du reste, dans ce même *Ludolphus*, où Metsys puisa la scène de *Salomé*, que le peintre de l'autel d'Oplinter chercha certaines figures inscrites dans ses compositions. Ainsi, le groupe de Judas causant avec les Juifs, est une copie, avec légères variantes, du bois représentant ce même épisode dans le *Ludolphus* (Campbell 1181) imprimé chez Gérard Leeuw en 1487 (1). Comme l'a fait remarquer M. W. Cohen, ce livre était à cette époque une véritable pépinière d'images, où tous venaient emprunter des boutures. — L'*Entrée à Jérusalem* et le fragment inférieur de l'*Arrestation du Christ* proviennent de la même source. Chacun retrouvera aisément l'origine des petits groupes et des figures des autres scènes. La *Mise au tombeau* est inspirée de Metsys, le *Christ aux Limbes* de

(1) CONWAY : *The Woodcutters of the Netherlands in the fifteenth Century,* ix, 7, n° 4 : JUDAS BARGAINING WITH THE SCRIBES. — Conway attribue ce bois au Premier Graveur d'Anvers ; cette attribution est discutée dans une étude que je n'ai pu encore publier.

J. Bosch, avec ses jaunes et ses rouges qui décorent le ciel où naviguent des figures, fantastiques avatars malhabiles de celles de Bosch.

* * *

Le Retable d'Opitter (Musées royaux des Arts décoratifs, à Bruxelles) est une œuvre infiniment plus fine que celui d'Oplinter. Il est plus petit, mieux soigné et n'a pas de volets peints. Il appartient à l'école d'Anvers, dont il porte, en deux endroits, la marque faite au moyen d'un poinçon rougi au feu. (H. Rousseau).

Comme le précédent, le beau retable de l'église de Pailhe (fig. 24) appartient aujourd'hui aux Musées royaux, porte les marques d'Anvers, et a été décrit par M. H. Rousseau. Cet auteur nous parle aussi du Retable d'Arlon (1) qui appartient à l'école anversoise : « comme l'attestent d'ailleurs les mains marquées en différents endroits et, sur un côté, la forteresse flanquée des deux mains coupées. »

M. Destrée nous fait remarquer que le retable de Bouvignes (XVI[e] s.) offre la même distribution que ceux d'Oplinter et d'Opitter. Il porte à plusieurs endroits la MAIN d'Anvers. M. H. Rousseau croit que ce retable « pourrait être l'œuvre du Bouvignois

(1) *Notes pour servir à l'Histoire de la sculpture flamande : Les Retables.*

Jean Johy. Le père et le fils, du même nom, étaient tailleurs d'images établis à Anvers vers le milieu du XVIe s. » Nous tenons cette œuvre (malheureusement mal repeinte), pour un produit de l'art Mosan, quoiqu'il fût probablement exécuté à Anvers.

Faut-il, comme le font plusieurs historiens, donner le retable de la chapelle de Cluny à un ouvrier anversois ? Ce chêne presque entièrement doré semble pouvoir se ranger parmi les œuvres faites à Anvers à la fin du XVe siècle. — M. Pit attribue à un maître de la ville citée, le retable du village de Saint Antoine, œuvre actuellement placée dans la cathédrale de Bois-le-Duc. (1)

On signale beaucoup d'autres sculptures d'autel conservées dans le nord comme dans le sud, en Espagne, en France, en Hollande, en Norvège, en Suède, en Westphalie, au Danemarck. Toutefois, nulle part à l'étranger les retables n'ont été étudiés systémati- quement ; nous avons vu qu'en France on les groupe sous le titre très générique de « flamand ». Les productions des deux vastes centres industriels, Anvers et Bruxelles, sont donc confondues, et mêlées à des copies ou à des sculptures exécutées par des ouvriers inspirés de ces productions. Les archéologues locaux des pays nommés

(1) Les retables de Gheel et de Hérenthals (prov. d'Anvers) appartiennent à l'école brabançonne. V. Jos. Destrée p. 97 et 151.

plus haut nous devraient, semble-t-il, de rechercher les retables et les marques, et d'en dresser des listes, afin de faciliter les voyages d'exploration de nos historiens d'art. Ce travail est plus commode qu'on ne le croit, le poinçon d'Anvers représentant la MAIN étant généralement appliqué sur la terrasse où se groupent les personnages, sur le sommet de la tête de ceux-ci, rarement dans un endroit caché aux regards. Cette MAIN varie peu de dimension et de forme ; les spécimens reproduits dans le texte du présent chapitre ne sont guère réduits ; de plus, afin de faciliter les recherches, nous ferons remarquer que plusieurs de nos gravures (ff. 3, 9, 15 et 18) montrent à la base, et en creux dans le bois, l'empreinte de la main en question. (1)

La nécessité de ce travail a été pressentie par M. P. Dubois, président de la Société des Antiquaires de Picardie, qui a étudié les *Retables flamands des XVe et XVIe siècles de l'Oise et de la Somme.* Aujourd'hui, M. Pierre Dubois en est arrivé à grouper ces retables en deux séries : « 1° ceux d'une imagerie *calme* dans sa composition, d'un réalisme modéré et très minutieusement observé dans son exécution. Le meilleur type est *Magnelay* ou sa réplique de *Castel* (à St-Germain l'Auxerrois de Paris, depuis un demi siècle) ; 2° ceux dont l'imagerie est tour-

(1) L'autre marque, le *château* était appliquée sur la caisse : il est moins facile de la découvrir.



Fig. 19. — Christ en bois polychrome ; XVIe siècle.
Anvers, Musée des Antiquités.

mentée, désordonnée, les gestes et les expressions franchement poussés jusqu'à la caricature. Le meilleur type est *Airion.* Il y a naturellement des intermédiaires entre ces deux séries : le type moyen pourrait être *Lowarde-Mauger.* » (1) M. Dubois ne veut pas tirer une conclusion immédiate de cette classification, mais on pense bien avec lui, que les premiers retables sont bruxellois, les seconds souvent anversois.

Les quelques œuvres conservées en Belgique et d'autres, à l'étranger, que nous avons décrites ne forment qu'un groupe peu nombreux comparé à celui des œuvres connues. Après la publication des travaux de MM. Destrée et Rousseau, il devient urgent de travailler à l'étude d'ensemble des productions des ateliers anversois et brabançons. Ce n'était nullement le but de mon travail, et pour plusieurs raisons, parmi lesquelles je puis nommer le caractère spécial d'un livre de collection, l'ignorance où je suis de beaucoup de retables conservés à l'étranger, l'inutilité de multiplier les descriptions non appuyées sur des reproductions. Nous avons donc dû grouper quelques types représentant assez exactement la sculpture de retables à Anvers à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe.

---

(1) Communiqué par M. P. Dubois.

STATUETTES ET GROUPES SCULPTÉS

Il faut grouper sous ce titre, les icones surtout destinées à la vente et généralement médiocres au point de vue de l'art, les fragments de retables ou de reliefs, si nombreux dans les musées et les collections, et les statues plus grandes qui furent exécutées pour quelque édifice public ou palais seigneurial. Ces dernières œuvres, grandes et placées dans des endroits bien exposés aux regards de la foule, ont été presque toutes détruites. A celles-ci pourtant étaient consacrés beaucoup de soins, si non beaucoup d'art. Nous avons parlé de l'une d'elles : la *Statue équestre de St-Georges* (p. 74). Tous les ouvrages spéciaux citent des documents ou d'autres traces ayant trait à quelque grande sculpture en bois disparue. En 1381, Janne van Lokeren exécuta un jacquemart en bois de noisetier, destiné au clocher de Louvain; Jean Spaden l'enlumina (1). On sait que vers 1399, plusieurs grandes statues en bois faisaient partie des processions religieuses à Anvers, notamment celle de la

(1) Van Even : *Louvain Monumental*, p. 194.

Vierge (1), celle de St-Jacques (2), celle du Sauveur sur l'âne, probablement en bois, et dont Bertrijn nous dit : *op den Palmen sondagh (1487), wert eerst begonst dant anders gheen en mochte trecken Onsen Heer op den esel sittende, dan die ten heiligen landen geweest hadden.* C'est une énorme statue semblable que Jean Van Bullestraten avait exécutée (1497) à Louvain, et que l'on promenait le dimanche des Rameaux autour de l'église ; Van Even nous apprend que l'âne était posé sur des roulettes. Ces quelques mentions font entrevoir ce qui existait à cette époque. En nous conformant à la règle adoptée ici, nous décrirons une statue de ce genre, qui servira de type. Nous l'avons décrite ailleurs :

Cette œuvre, une statue de St-Michel (3), présente deux motifs d'intérêt : sa féminité, sa polychromie (fig. 17).

L'ange est cambré, la tête inclinée, comme le

---

(1) « t' Sondaegs na Onse Lieve Vrouwen Hemelvaertsdag, in augusty, droegh men tot Antwerpen aldereerst om dat Marien*belt.*

« ... in 1510, soo wert dat Marienbelt becleet met sweert laken doen men het omdroegh ende dat om dengrooten regen. » (Bertrijn).

(2) « ende doen wert het beldt van St. Jacob eerst in de capelle gebracht de 25 july (1415)... « In de maent van julij doen wert tot Antwerpen aldereerst omgedraegen het belt van de H. Jacobus ende is van de geusen gedestrueur int jaer 1566, den 21 augustij. (Bertrijn).

(3) Musée du Steen, Anvers.

sont en Occident les effigies de femmes des anciens tailleurs d'ivoire et des premiers verriers.

Le torse est défendu par une cuirasse bordée supérieurement d'un anneau d'or, et qui donne à la figure un délicat aspect de minceur. Cette armure sourdement en feu, étreignant la taille comme une basquine de femme, efface l'ampleur de la poitrine que l'on s'attendait à trouver développée sous une telle figure, entourée de telles longues boucles brunes. Un bonnet, plein comme un gros fruit rouge, dont les hauts revers s'appliquent sur le corps même du volumineux couvre-chef, coiffe la tête suave.

Sauf de légères avaries, les applications de couleurs sont très fraîches et semblent avoir été posées à l'huile. Le manteau, doublé d'une teinture de bleu foncé, devint dans la suite, au contact de la pellicule d'or, la couleur d'un vert douteux et rouillé qui nous reste aujourd'hui.

Cette face ovale et ce cou allongé font songer aux proportions des figures de Jacques de Gérine. Elle fut inspirée par un visage de femme; non pas par celui d'une de ces blondes qui caractérisent la race, mais par une de ces têtes ardentes à chevelure sombre.

L'ensemble de cette tête féminine, rigoureusement copiée d'après une femme idéalement belle, respire la quiétude extatique mêlée d'un peu de cette gloire ressortissant à une haute naissance.



Fig. 20. — Ensevelissement ; seconde moitié du xve siècle.
Anvers. Musée des Antiquités. — *Bois polychromé, portant le poinçon d'Anvers.*

Mais l'expression a la mansuétude qu'inspire une indifférence orgueilleuse. « C'est Saint Michel, personnification de la beauté physique et de la bravoure, Saint Michel juvénile, casqué et cuirassé d'argent, à la fois chérubin et chevalier, héros magnifié par son geste de disperser les influences diaboliques. » (1)

*
* *

Nous citerons au cours des pages consacrées aux frères de Nole, trois statues en bois, à peu près des mêmes dimensions que le Saint Michel, c'est-à-dire mesurant environ un mètre trente centimètres.

Dans notre catégorie entre certainement la statue en bois de l'apôtre Saint Jacques le majeur, patron de l'église de ce nom à Anvers. Cette statue de 1586 (2) fut-elle exécutée pour remplacer celle que les iconoclastes de 1566 détruisirent ? En tout cas, comme celle-ci elle fut portée processionnellement à l'occasion des grandes fêtes. (3) Beaucoup de qualités, et même une expression bien appropriée, s'affirment dans cette œuvre que van Lerius (4) donne à Hubert Beda. Celui-ci, cependant, ne figure dans

---

(1) *Mercure de France*. T. LXXIV p. 239 (Les Cortèges, par E. Magne).

(2 — 4) *Notice de l'église St-Jacques, Anvers*.

(3) Le musée du Steen (Anvers) possède une statue équestre assez grande de St-Martin : C'est une œuvre sans aucune valeur artistique, et que l'on pourrait difficilement dater.

les registres de St-Luc qu'au titre d'enlumineur de statues. (1) Nous voyons l'œuvre d'un enlumineur ce qui, certes intéresse notre sujet, mais nous ignorons le nom du sculpteur qui tailla le bois.

C'est sans doute Beda qui livra la statue à l'administration de l'église puisqu'il en reçut le paiement et, en outre, qu'il est qualifié d'enlumineur et *marchand* (koopman) dans le Journal de l'église.

*
* *

A la même famille appartient le Saint Christophe géant conservé au Musée du Steen. Ce monument en chêne, mesurant plus de deux mêtres, est d'une exceptionnelle beauté. Les jambes nues du saint, ses bras et son masque sont travaillés par un ciseau artiste et respectueux. Il n'a négligé, ni l'effet de l'ensemble, ni les détails, les cheveux, les draperies. Jésus, sur les épaules de St Christophe, est meilleur

(1) « Hubert Bedae, fils de Balthasar, natif de Malines, étoffeur de tableaux, » fut reçu bourgeois d'Anvers, le 13 octobre 1589. — (Chev. L. d. B.). — « 1586, le VIJ septembre payé à Hubert Beda, la somme de dix florins, pour la statue de St-Jacques, que l'on porte en procession à la St-Jacques. » — *Journal de l'égl. St-Jacques de 1585 (depuis la reddition de la Ville) à 1586.* — Item, payé à Hubert Beda, peintre, pour avoir étoffé le marche-pied du maître-autel et peint de noir les grilles du cimetière,... *compte de l'égl.*, N.-D. Noël 1588-1589. — Doyen en 1588 et en 1590. — Son fils Gilles fut également enlumineur. — Thomas Broune, enlumineur, maître en 1606, fut l'élève de Beda, en 1595.

que les figurations d'enfants de la fin du XVe siècle, auquel l'œuvre appartient.

Il est entendu que les rares grandes statues qui subsistent encore ne sont pas des œuvres d'art, de même que toutes les petites, fussent-elles destinées au marché, ne sont pas dénuées de valeur. Nous en signalons ici quelques-unes qui se présentent comme de parfaites sculptures. Soins plus attentifs donnés au travail ? Ouvrier plus artiste ou plus consciencieux ? En tout cas, par leurs dimensions, elles se distinguent nettement du groupe que nous venons de commenter.

La petite Vierge (1) de l'Orphelinat d'Anvers (fig. 4) semble, en effet, un bois fouillé de manière insolite. Elle est assise sur une chaise sans dossier, ses pieds reposent sur le croissant symbolique. Malgré le fini du travail et la recherche de grâce dans les détails, le cou gracile et le double menton on sent la médiocrité de l'ouvrier. Le masque de la Vierge notamment a dévié, les plis de la draperie restèrent durs. L'Enfant au long cou grêle prouve la même faiblesse. En somme, cette œuvre est plus soignée et d'une recherche plus poussée du décoratif.

Une délicate *Vierge* du Musée du Steen (no 84), fait aussi exception. La technique est fort attentive si d'autre part, les formes ne sont pas toujours exactement rendues. Les paupières sont minces et sem-

---

(1) Moulage au Musée du Cinquantenaire, no 1326.

blent diaphanes. Malheureusement, l'œuvrette est très mal rapiécée. La robe est ornée comme celle du n° 216. L'enfant et la Vierge montrent sur le haut de la tête la petite circonférence où s'adaptait la couronne en métal précieux. Les cheveux semblent étudiés d'après nature. Très peu de traces de polychromie.

Un beau manteau bleu indigo aux plis gracieusement taillés couvre une autre *Vierge* du même musée (n° 103). Elle est fort élégante avec ses longs cheveux et les légères draperies qui s'échappent de sa couronne, et dont l'une passe devant l'épaule et la poitrine, puis s'arrête sur le bras où est blotti l'Enfant. Celui-ci tient la main de sa Mère d'une manière assez inattendue et charmante.

Une grande *Sainte*, de la même collection, vêtue de rouge et de bleu, fait songer à la Sabine de Steinbach de la cathédrale de Strasbourg. Elle porte une étroite couronne en forme d'anneau; son regard est un peu strabite.

La *Religieuse* (n° 53) dont le camail blanc apparaît sous le grand manteau bleu sombre, est d'une exécution plus faible que cette *Sainte*. L'Enfant emmailloté et la Religieuse qui le porte offre le même type de figure. Ce type conventionnel et banal, et les plis du manteau donnent beaucoup de raideur à l'image; néanmoins ceux-ci ne sont pas les plis gauches et sans vie des statues que nous allons nommer. Rapprochons de ces dernières sculptures

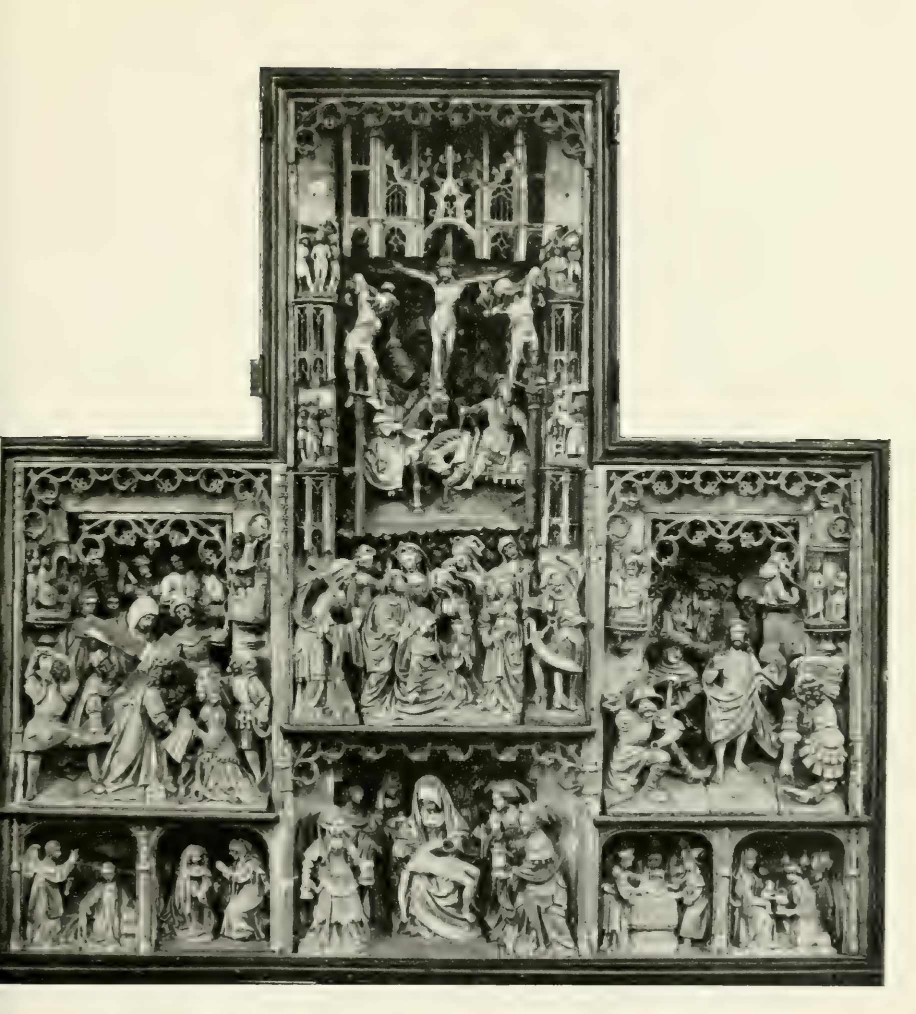


Fig. 21. — Retable du Comte van der Straeten-Ponthoz ; xve siècle.

le n° 1319 des Musées royaux de Bruxelles. Cette œuvre nous semble avoir été exécutée à Anvers.

De petites figures de Christ en croix ont été sauvées et se retrouvent dans beaucoup de collections. Celle du musée du Steen (n° 90) est remarquablement bien taillée et peinte (fig. 19). Ne mesurant pas cinquante centimètres, il provient probablement d'un retable.

Voici une figure de *Juif* (n° 43 Musée du Steen) assez grossièrement taillée quoiqu'appartenant probablement à une scène de Crucifiement (fig. 15). Elle nous semble du même atelier que le retable d'Oplinter, est entièrement dorée, et porte la main d'Anvers. M. Claes possède parmi les objets de sa collection, deux jolies sculptures en bois, provenant d'ateliers anversois et dont l'une porte la marque d'identité.

M. Jos. Destrée a dit combien la *Sainte Anne*, portant la Vierge, qui à son tour porte l'Enfant, est une image commune au XVIe siècle. On rencontre autant de ces figures que de Vierges isolées. Les n°s 70 et 203 du Musée du Steen en sont des spécimens caractéristiques. Le premier offre une Sainte Anne trapue en cape jaune, robe bleu verdâtre, très foncée. La petite figure de Marie qu'elle porte a les cheveux longs et de couleur noire; sa robe rouge cache un peu l'Enfant qui des deux mains soutient un livre. Nous ne citons pas les innombrables répliques, peu variées, qui existent de ce motif.

Provenant en général de petits autels ou d'étroites niches, beaucoup de saints sculptés en bois sont conservés aujourd'hui dans des musées et même chez des particuliers. Il y a peu de temps, la démolition d'une porte bâtarde de l'hospice de la Longue rue Neuve (Anvers), fit disparaître la divine petite statue de Ste Barbe du XVIe siècle qui l'ornait. Ainsi beaucoup d'autres statuettes en bois vont, comme celle-là, se réfugier dans les collections d'œuvres d'art.

C'est dans la même catégorie que cette Sainte Barbe, qu'il faut ranger les figurines qui suivent. Il est impossible, notre esquisse ne pouvant prétendre à être complète, de citer toutes celles qui existent encore. Que l'on en trouve ici quelques spécimens du XVIe siècle.

Voici d'abord un *Saint Pierre* (n° 54, Musée du Steen) vêtu de rouge, portant les deux clefs. Il a la forme d'un gros pain de sucre, le cou épais et la barbe courte. C'est un bloc de bois qui semble à peine arrondi. De même quant au *Saint Paul* (n° 55), pourtant moins lourd et montrant une tête plus spirituelle. Dans l'*Evangéliste* (n° 44) on peut remarquer toute la négligence ou l'ignorance des ouvriers : voyez comment le sculpteur veut rendre les coudes que font les membres sous les étoffes ! *Saint Siméon* (St-Jude?) est plus grand que les derniers; ses habits sont plus compliqués et d'ailleurs, comme le masque et les cheveux, plus travaillés.

Un type de genre purement commercial est représenté par un lourd *Saint Eloi*, du Musée du Steen (n° 29). C'est une simple masse de bois où quelques plis symétriques sont taillés. Le personnage est mitré, porte le marteau et la crosse. Ce saint, patron des corporations des forgerons et des orfèvres et apôtre d'Anvers, fut très souvent sculpté par les imagiers de cette ville.

Le n° 37 nous montre un autre patron de corporation, *Saint Christophe*, protecteur des porteurs de tourbe. Cette figure et les deux autres qui l'accompagnent, deux membres de la corporation (nos 35-37), sont plus élancées que les précédentes. Saint Christophe est d'une maigreur un peu forcée, l'Enfant qu'il passe est pourtant très admissible. L'un des membres porte un sac plein, l'autre vide un sac d'où tombent des blocs carrés de tourbe. Ces figurines proviennent d'une torchère ayant appartenu à la dite corporation. Ajoutons à cette série un *Buste de femme* (n° 28) de la même provenance. Il offre un type assez agréable et rendu avec beaucoup d'esprit.

En vérité, certains petits groupes que nous signalerons plus loin sont des œuvrettes intactes et destinées à la vente tout comme les sculptures que nous venons d'indiquer. Tous ces spécimens d'un caractère mercantile, dit M. Destrée, attirèrent

en 1886 l'attention de Corroyer et Courajod (1). « Ils ont, disent les savants précités, des airs de familles perceptibles et reconnaissables pour les yeux les moins prévenus. Ils n'offrent quelquefois qu'un degré de finesse assez relatif et sans vouloir les déprécier, paraissent avoir été le produit d'une fabrication courante régulière, d'une industrie organisée et pourvue de modèles et de poncifs quotidiennement répétés. En tous cas, bons ou médiocres, ces morceaux de sculptures proviennent presque toujours de retables d'église portant l'empreinte d'un art spécial fortement caractérisé. Ce caractère spécial est tellement évident qu'on ne peut pas hésiter à le reconnaître même quand on le rencontre sur des ouvrages placés de temps immémorial dans les églises des autres provinces de la France et de la Belgique et aussi de l'étranger. Le type le plus fréquent est celui de la Vierge tenant l'Enfant Jésus qui se trouve fort bien caractérisé par la Vierge de M. Corroyer ». (Reproduit dans l'étude de M. Destrée qui cite le passage que nous donnons ici).

« De tous les objets sortis de ce milieu industriel, celui que l'on remarque le plus fréquemment

(1) Courajod a aussi parlé des deux statuettes, marquées de la MAIN d'Anvers, que Charles Stein offrit au Louvre. — *Bulletin des Antiquaires de France* (1886). — Je ne sais si la *Statuette de Casterlé*, que M. F. Donnet date du XVe siècle, est un travail anversois.



Fig. 22. — Retable composé de groupes en haut-relief ; XVe siècle.
Église de Hulshout (prov. d'Anvers). — *Bois*.

est la figure en bois de la Vierge et de l'Enfant Jésus taillée presque toujours sur le même patron. Tête poupine, vêtements à plis longs et cassés mais plus amples que dans l'école purement bourguignonne des successeurs de Sluter et rappelant le style du maître de 1466 et de gravures flamandes de la seconde moitié du XVe siècle, robe décolletée suivant la mode portée du temps d'Anne de Bretagne. Enfant Jésus généralement trop petit de proportion et quelquefois grimaçant ».

*
* *

Quelle que soit la provenance du *Couronnement de la Vierge* (Musée du Steen), son exécution n'est guère supérieure aux sculptures mercantiles dont nous venons de parler. Sa technique rappelle le grossier travail du *Saint Eloi* (n° 29). Citons ici une autre grosse sculpture, en vérité infiniment supérieure, le *Buste du Christ* couché sur un coussin de nattes (n° 200). D'autres débris subsistent.

Voici, choisi parmi les fragments de retables composés de plusieurs figures et les petits groupes isolés du commencement du XVIe siècle, trois délicieuses pièces marquées de la main d'Anvers. Elles font partie du Musée du Steen. Sauf l'Enfant, le N° 216 offre un des plus jolis travaux de ce genre. Les draperies suivent ici les formes du corps ; les

longs cheveux de la Vierge semblent bouclés par un peintre primitif. Les masques un peu joufflus sont fort précis, symétriques et même délicats.

Les saintes femmes au tombeau (n° 9) est un fragment de retable décoloré (fig. 9). Il est traité en bas-relief, et composé selon les lois bien simplifiées que nous avons observées dans les retables. L'ange qui étale le linceul aux regards des femmes est une belle image de graveur sur bois ; Madeleine a cette large tête ronde dont nous retrouvons partout le type aux œuvres anversoises.

Aucun de ces petits groupes marqués que l'on trouve au Musée du Steen ou ailleurs ne surpasse l'originale *Mise au tombeau* (fig. 12) en chêne foncé qui offre cinq personnages alignés près du corps du Sauveur. Saint Jean apparaît comme un jeune chevalier. Les autres figures ont toutes un type très individuel. Quoique très déliées et multiples, les formes ne s'isolent nullement et se lient partout en un bel ensemble.

Au même musée on trouve deux autres figurations intéressantes (non marquées) de la *Ste Vierge, Ste Anne et l'Enfant* (1). La première, n° 31, mesure environ un mètre de haut (fig. 14) et rappelle de

(1) Le catalogue de l'exposition de Malines, 1863, donnait sous le n° 194, une sculpture en chêne. Les deux larrons en croix ; la Sainte Vierge, Saint Jean et Sainte Marie Madeleine. Statuettes détachées d'un groupe représentant le crucifiement,

manière assez précise le motif central de la *Sainte Anne* de Metsys, à Bruxelles. Les femmes sont assises sur une large cathèdre. L'autre, le n° 210, est plus conforme aux innombrables scènes similaires que l'on trouve disséminées dans toutes les collections de la partie septentrionale de l'Europe.

Malgré sa ressemblance avec certaines œuvres brabançonnes, nous croyons pouvoir donner la *Cène* (n° 211) aux ateliers d'Anvers. Ce fragment de retable est superbement conservé et offre à l'étude de la polychromie les plus précieuses indications (fig. 11). On peut y découvrir les procédés des ouvriers, d'ailleurs très simples. Chaque type semble un portrait de bourgeois ; Judas, avec trois figures qui lui ressemblent, est forcé et caricatural. On y voit une tête à grande barbe pointue, à longs cheveux, aux lèvres épaisses et au nez fort : elle honorerait le meilleur *caractériste*-idéaliste moderne. Nous attirons l'attention spéciale du lecteur sur cette œuvre d'art.

Le musée en question possède plusieurs autres fragments de retable. D'ailleurs les débris de ce genre sont si nombreux qu'il faut renoncer à en dresser le catalogue, du reste ceci n'aurait qu'une utilité trop purement archéologique. Le n° 38 représente un *Circoncision* dans le style du retable de

---

Ecole anversoise, vers 1510, H. des statuettes 0,39. M. van Halle, Turnhout.

Tongres, le n° 41, une *Adoration des Mages*, le n° 57 deux figures polychromées provenant d'une *Annonciation* tirée d'un retable du XVIe siècle. En somme, le Musée du Steen, quoique l'on ait dit ou cru, renferme de nombreux et très précieux documents pour l'étude de la sculpture anversoise. Il compte environ deux cents pièces en bois taillé, dont beaucoup portent la marque des ateliers d'Anvers.

Le *Fragment de Crucifiement* du Musée d'histoire et d'art d'Amsterdam (n° 52) est d'une grande importance pour nous. L'attention du public a été attirée sur ce travail par des notices qui parurent dans le Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France (1885) et dans le Bulletin de la Commission royale d'Art et d'Archéologie (1894). Cette œuvre anversoise (fig. 8) de la fin du XVe siècle, est divisée en deux étages. En bas, on trouve deux saintes et deux hommes en haut relief, plus haut, Longin et un autre soldat à cheval. On y découvre, brûlée dans le chêne, la marque des ateliers d'Anvers.

Au même Musée, également marqué, on trouve un médaillon en bois de chêne (fig. 3) représentant *Adam et Eve chassés du Paradis* (n° 53). D'après le catalogue des collections de sculptures, ce travail aurait orné une clef de voûte. Ensemble très décoratif exécuté vers le milieu du XVe siècle. *Le Christ jardinier* (n° 55 ; fig. 6) et *Le Couronnement d'épines* (n° 56 ; fig. 7), au dit musée, proviennent sans doute



Fig. 23. — Retable de Tongres ; comm. du XVIe siècle.
Tongres. Eglise Ste-Materne. — *Bois polychromé, portant les poinçons d'Anvers.*

du même retable anversois. En tout cas le n° 55 porte la marque des ateliers d'Anvers. Les deux œuvres semblent appartenir aux dernières années du XVe siècle.

Le *Fragment de Crucifiement* (n° 99 ; fig. 13)), également à Amsterdam, est moins ancien que les œuvres précédentes, il date du commencement du XVIe siècle.

* * *

L'étude des quelques rares vestiges d'enseignes et de décors sculptés aux façades du XVIe siècle, serait fort intéressante. A Anvers, en comptant les simples fleurons et les culs-de-lampe, on ferait un catalogue comptant une centaine de numéros. Nous n'en citerons que quelques-uns, les principaux ou les plus caractéristiques. Malheureusement, comme ce joli bas-relief en pierre (commencement du XVIe siècle) du Canal au Fromage, qui représente des maçons à leur métier, ils sont généralement fort endommagés. A Lierre et ailleurs on illustrait la façade de la même manière, à preuve le bas-relief reproduit dans *La Sculpture brabançonne* (1). Parmi les nombreuses enseignes conservées au Steen, nous citerons celle de la maison *de Wyngaertpoort* (n° 27),

(1) Jos. Destrée, fig. 33. Conservé aux Musées royaux des Arts décoratifs, à Bruxelles.

située au coin de la rue Porte-aux-Vignes. C'est un beau travail du XVIe siècle.

Le plus bel ornement de ce genre est cette série de bas-reliefs décorant la Maison des Drapiers *(Beyershuis)* n° 36, Grand' Place, construite vers 1541. Ce sont dix pierres sculptées. L'une d'elles représente, symbolisant le nom de l'enseigne, « La vieille Balance », deux hommes s'occupant d'une balance ; d'autres font souvenir de divers moments du métier des drapiers ou représentent leurs outils.

Les bas-reliefs en pierre et les ornements taillés dans le bois des portes s'étalaient du reste sur toutes les constructions de quelque importance. Le bas-relief original qui surmontait le portail de la *Maegden Huis*, Longue rue de l'Hôpital n° 29, a été déposé au Musée des Antiquités, et remplacé par une copie. Presque toutes les portes doubles du XVIe siècle, comme celle de la maison susdite, s'ornent, en manière de clef à leur arc cintré, d'un masque sculpté dans la pierre. Les sculptures de la porte d'entrée d'une maison (n° 15) de la rue Haute, à Anvers, peuvent servir de type de ce genre de décoration architecturale.

SCULPTEURS DU XVIe SIÈCLE.

Nous sommes arrivé à une nouvelle ère de l'histoire d'Anvers. A la mort du Téméraire, le beau duché de ce prince fougueux passe sous la domination autrichienne. A peu près vers la même époque, au cours du dernier quart du XVe siècle, un lent mouvement propice à la pénétration de l'influence italienne s'effectue. Pendant les cinquante années qui vont suivre une révolution complète va s'opérer dans tous les arts.

Au début de notre esquisse nous avons rapidement commenté les grandes courbes de l'évolution de l'art chez nous, jusqu'à la décadence du style gothique, ou plutôt jusqu'à son plein épanouissement. Il nous faut reprendre ce dessin inachevé et brièvement y ajouter quelques traits concernant l'époque immédiatement postérieure. Déjà dans les fragments d'inventaires que nous avons reproduits afin de jeter quelque lumière sur le faste de la maison de Bourgogne, on a rencontré des objets d'art venus de l'Orient. Soit que le texte nous dise que tel objet vient de Venise, soit que nous y reconnaissions l'art italien, il suffit pour que nous apprenions les rapports existant entre les ducs et les nations de la péninsule.

Mais ce n'est pas de là que nous arriva ce prin-

cipe d'art que les critiques flamands modernes ont maudit. En effet, la Renaissance italienne est née au XIVe siècle, et il lui a fallu longtemps avant d'arriver dans le Nord et d'y vaincre.

D'ailleurs, l'Italie influença timidement l'art septentrional bien avant qu'il fut question de Renaissance. Elle était alors purement gothique et ne pouvait donc « romaniser » les artistes de la Cour franco-flamande des ducs. Les Heures du duc de Berry, « lui aussi, admirateur convaincu de l'art franco-flamand », contiennent des miniatures de Jacquemart de Hesdin, de Paul de Limbourg, de Beauneveu, à côté de celles d'artistes gothiques italiens. Les petites peintures (attribuées à Simone Memmi) au Musée d'Anvers (257, 258, 159 et 260) sont des spécimens de cet art gothique italien. Des peintres comme Matteo di Giovanetto, en sont les représentants.

D'autres objets introduisaient chez nous les modes encore primitives de l'Italie. Ce sont les sculptures en os et en ivoire, les selles italiennes que l'on crut longtemps provenir de l'Allemagne, les croix processionnelles nettement italiennes que gardent quelques musées. Mais tout ceci n'offre aucun danger pour la pureté de l'art septentrional. L'art transalpin ne diffère que peu, dans son esprit essentiel, de celui de la Renaissance flamande, de l'art Bourguignon, Brabançon et Flamand.

Les coffrets d'ivoire et les petits retables



Fig. 24. — Retable de Pailhe, XVe siècle.
Bruxelles, Musées royaux des Arts décoratifs.
Bois polychromé, portant les poinçons d'Anvers.

d'ailleurs destinés à l'exportation, les verres de Venise, les tissus, les orfèvreries, qui précèdent et annoncent la grande et définitive explosion de la Renaissance, s'introduisent en Flandre par le fait des relations de commerce, relations amplement prouvées par les documents. L'Italien et surtout le *Lombard* est celui avec lequel on fait le commerce. Les Lombards, prêteurs sur gages, financiers, marchands, sont si nombreux que toutes les affaires d'argent semblent entre leurs mains. Dès lors *Lombard* est synonyme d'homme d'affaire. A Venise, à Paris, il y a une rue, anciennement habitée par des marchands, qui s'appelle encore rue des Lombards. Outre que nos voisins, les Français, alors sous Charles VI, entretiennent des relations politiques avec la Péninsule, nous-mêmes sommes constamment en rapport avec les habitants de ce territoire. Car Anvers est ou va devenir le plus grand port du nord. Il est lié aux havres de la Méditerranée, d'abord par son commerce avec les villes mêmes de ses côtes et puis par celles qu'il entretient avec l'Inde.

Mais bientôt le trouble allait entrer dans les esprits traditionalistes de la Flandre. D'abord, en Italie, quelques artistes audacieux se mirent à exhumer les choses romaines. Ils révélèrent les secrets de l'art antique à leurs contemporains qui les reçurent avec enthousiasme. Avec enthousiasme, car le mouvement de la Renaissance avait commencé avant ces

exhumations. Brunellesco (1), le fameux architecte, « a vraiment inoculé au monde moderne le germe du sentiment de l'art antique » et « il lui en a donné une parfaite conscience » (2). Il convertit bientôt des artistes gothiques à ses nouvelles doctrines : Ghiberti, Donatello, Michelozzo, Leo Battista Alberti, Filarete. Ceux-là, adeptes d'un franc réalisme, s'adoucirent au contact de l'antique, il leur fit comprendre l'harmonie, la grâce, la composition et le décor. Ils virent tout différemment la nature. Ils calculèrent l'expression des figures, drapèrent avec plus de mesure. Plus loin nous étudieront Pierre Coeck d'Alost, un des premiers romanisants à Anvers, et nous aurons l'occasion, et il sera nécessaire, de revenir sur l'état de l'art italien au moment où les Brunellesco et les Donatello innovaient. Les Coeck, les Van den Broecke et d'autres introduisirent définitivement et systématiquement l'art de la Renaissance à Anvers.

Sans doute, la maison d'Autriche fut propice à ce mouvement de la Renaissance. Maximilien déjà, à la fin du XVe siècle, avait appelé, à Anvers, les marchands de Venise, de Florence, de Lucques et d'autres contrées de l'Italie. Pourtant les plus an-

(1) La chapelle des Pazzi, à Florence, offre les premiers symptômes de la Renaissance.

(2) Courajod, t. II p. 515.

ciennes traces de ce mouvement datent du règne de Philippe le Beau, (dès 1494).

*
* *

Maintenant, il serait utile, avant de passer à l'étude de quelques sculpteurs du XVI[e] siècle, de rappeler sommairement la situation générale de la ville et de la population d'Anvers. Le seizième siècle anversois n'est-il pas célèbre? Et ne sait-on pas que le règne de Charles-Quint marque l'apogée de la prospérité d'Anvers ? De nombreux volumes ont été consacrés à cette époque.

Nous indiquerons aussi les chroniques. Toutefois nous avons déjà dit combien nous nous méfions du panégyriste Guicciardini. C'est flatteur et contradictoire. On trouve aux premières lignes que les habitants d'Anvers sont « froids, continents, peu adonnés aux plaisirs lascifs ». Plus loin, que l'Anversois est « *excessif dans ses plaisirs* », et plus loin encore « si les habitants du pays n'étaient si *excessifs en leur manière de vivre* ». C'est un tempérament que l'on ne s'explique que difficilement, en somme. D'autre part, Guicciardini ne dit rien des troubles religieux qui agitèrent Anvers pendant le long séjour qu'il y fit, de 1542 jusqu'en 1589, époque de sa mort. Par contre, beaucoup d'historiens modernes font de cette période un tableau des plus noirs.

C'est, parfois, une série ininterrompue de fiches mentionnant les scandales et les répressions occasionnés par les Luthériens et les Calvinistes. « Et voilà bien de la couleur ! » dit Charles Bernard qui s'est plu à énumérer beaucoup de ces crimes et de ces vengeances. En effet, tous ces événements groupés en quelques pages, sans aucune diversion, produisent un effet épouvantable, plus épouvantable que s'ils étaient replacés à la distance réelle qu'ils accusent entre eux dans l'histoire. En réalité cette époque est prospère et riche et rien n'a empêché l'art nouveau de s'introniser et de produire.

Pierre Coeck

Il se trouve que le premier sculpteur connu de cette époque soit en même temps assez célèbre. Le cas n'est pas aussi commun que l'on pourrait le croire. D'autre part il est étranger, et l'on sait ce que doivent certains peintres à des erreurs populaires sur la naissance ! Pierre Coeck est en effet né à Alost le 14 août 1502. En outre, il étudia à l'étranger, à Bruxelles, dans l'atelier de Bernard van Orley. Plus tard il partit en Italie, voyage déjà traditionnel, d'où il revint sans doute vers 1527, car on le trouve inscrit comme franc-maître dans les registres de cette année (1).

(1) Peter (Coecke) van Aelst, (schilder et printer).



Fig. 25. — Retable de l'église de Skarkind ; comm. du XVe siècle.
Stockholm, Musée des Antiquités nationales.
Bois polychromé, travail du Nord de l'Allemagne, influencé par les retables anversois ?

Coeck rapporta d'Italie les images de tout ce qu'il y avait vu. C'étaient les œuvres des *Renaissants* que nous avons cités plus haut. Et l'on voit combien de monuments, de tableaux et de sculptures dans le mode nouveau avaient vu le jour depuis l'érection, vers 1420, de la Chapelle des Pazzi à Florence, par Brunellesco. Certes, le Flamand, malgré les descriptions enthousiastes des humanistes de son pays et les objets d'importation qu'il avait pu voir, certes, il ne s'attendait guère au spectacle éblouissant qu'allait lui offrir la Rome payenne nouvelle et revenue en grâce : le Colysée, les thermes de Caracalla, le Panthéon, les Arcs de triomphe, le Capitole et le Forum, le mausolée d'Adrien, les colonnes de Trajan et d'Antonin, les colosses de bronze, les obélisques, les chevaux de marbre des Dioscures. Toutes choses prodigieuses dont on venait de découvrir la beauté, après la longue phase de l'art exclusivement chrétien, et dont on enseignait les immuables principes. Donatello, qui s'était rendu un des premiers aux nouveaux modes, avait changé de manière, il avait sculpté son *Christ remettant à St-Pierre les clefs du Paradis*, son *Scipion l'Africain*, ses hauts-reliefs et ses profils(1). En 1442, Ghiberti déjà avait achevé les célèbres portes du

(1) Ces œuvres sont reproduites en moulage aux Musées royaux des Arts décoratifs, à Bruxelles.

Baptistère. D'autres, avaient eu le temps d'exécuter des merveilles en ce style néo-romain.

L'art italien réformé n'était plus tel que Fouquet (1415-†±1480) l'avait admiré. Outre les œuvres de Ghiberti, les secondes portes (1447) que Michel-Ange admirait, la châsse des saints Protée, Hyacinthe et Nemère (1427), la châsse de saint Zanobi (1446), outre celles de Donatello, le tombeau de Jean de Médicis (1428), la chaire du Prato (1428), la tribune de l'orgue de la cathédrale de Florence, le monument du poète Aragazzi à Montepulcione (1429); outre tout cela, Pierre Coeck peut étudier la souplesse déjà très classique de Luca della Robbia (1400†1482), le mysticisme de Nino de Fiesole (1430†1484), l'énergie de André Verrochio (1435†1488). Il connut même les travaux, beaucoup plus significatifs au point de vue de la Renaissance, de Bramante, les bases de l'église St-Pierre (1444-1512) et de Michel-Ange la Piéta de 1499, le David (1501-1503).

Ces monuments le captivèrent, leur spéciale beauté domina son esprit, comme elle devait plus tard convaincre Frans Floris, celui-ci entièrement préparé à cette domination, désireux de la subir. Si Coeck n'est pas hostile aux principes septentrionaux, on voit, d'autre part, Floris les ignorer presque totalement. Plus intégralement que l'autre, il emploie le chapiteau corinthien, la colonnade,

l'architrave, le pilastre cannelé, les moulures, les cartouches et les modillons.

Ce fut surtout Coeck, le sculpteur, qui emprunta à l'Italie ses nouveaux exemples de décoration antique. D'ailleurs, dans les Pays-Bas, les premiers effets de la Renaissance italienne sont l'introduction du détail architectural et de l'ornementation de celui-ci. M. Beets a très clairement étudié cette infiltration du décor italien à Anvers, en nous révélant, après Gustave Glück, l'art de Dirick Jacobsz. Vellert. Nous retrouverons ces éléments, grotesques, dauphins, guirlandes, spirales, dans l'œuvre ornemental de Pierre Coeck et dans quelques sculptures de maîtres anonymes. Qu'il nous soit donc permis de ne pas insister ici sur leurs caractères.

L'œuvre peint de Coeck a disparu. Van den Branden (1) en a trouvé des traces dans des archives. Dans *Les mœurs et fachons de faire de Turcz*, (2) nous retrouvons son talent de graveur. Il exécuta un autre recueil de gravures pour conserver le souvenir des décors installés à Anvers lors de la visite de Charles V et Philippe en 1549.

---

(1) *Antwerpsche Schilderschool.* pp. 153, 154, 155.

(2) Le colophon de ce livre porte : Maria Verhulst, veufe dudict Pierre d'Alost, trepasse en l'an M.D.L. a faict imprimer les dictes figures, soubs grace et privelege de l'Impériale Maieste en l'an MCCCCCLIII.

Ce travail porte un long titre : « De zeer wonderlijcke, schoone, Triumphelijcke Incompst, van den hooghmogenden Prince Philips, etc. » Enfin, à propos de son érudition et de ses connaissances d'architecte, van Mander nous dit : In 't jaer 1549 maeckte hij de bœcken van de Metselrije, Geometrije en Perspective. En gelijck hij wel begaeft en geleert was, d'Italiaensche spraeck ervaren wesende, heeft hij de boecken van Sebastiaen Serlij in onse spraeck vertaelt, en alsoo door zijnen ernstigen arbeydt in onze Nederlanden het licht ghebracht, en op den rechten wech geholpen de verdwaelde Const van Metselrije » (1). Et que reste-t-il de ses tapisseries, de ses travaux d'architecte ?

En somme, ce furent les sculptures de Coeck qui furent le mieux épargnées, si l'on excepte son travail de graveur. Toutes les œuvres du maître ne sont pas connues, sans doute, mais de ce qui reste d'elles on peut s'aider pour étudier son style.

L'œuvre la plus connue du sculpteur appartient au Folk-Lore. C'est la fameuse tête du Géant d'Anvers exécutée en 1535. Depuis qu'on la rem-

(1) Van den Branden nous dit que ce livre est : « Die inventie der Colommen met haren Coronementem ende maten vt Vitruvio ende andere diversche auctoren opt cortste vergadert voer schilders, beeltsniders, steenhouwers, enz. met privilegie,... ter begheerten van goeden vrienden uytgegheven door Peeter Coeck van Aelst, an MDXXXXIX men-febr., tot Antwerpen.



Fig. 26. — Retable de l'église de Jongsberg.
Stockholm, Musée des Antiquités nationales.
Bois polychromé, portant le poinçon d'Anvers.

plaça, en 1872, elle est devenue un numéro de collection. Cette grosse tète polychromée porte aujourd'hui le n° 65 (*C*) au Musée du Steen.

La cheminée du cabinet du Bourgmestre d'Anvers, autre œuvre attribuée à Coeck, est une des curiosités de l'Hôtel de Ville de la dite commune. Ce monument (fig. 32) qui provient de l'ancien prieuré de Tongerloo, a été reproduit par le moulage pour les Musées royaux des Arts décoratifs, à Bruxelles. (n° 2096). Le travail, très faible, ne révèle nullement un grand artiste ; il est lourd et empâté, et sa technique n'est certainement pas aussi spirituelle que certaines œuvres de Coeck dont nous parlerons plus loin.

De la même inspiration, moins chrétienne, et pour de bonnes raisons, mais d'un travail infiniment supérieur, apparaissent les quatre cariatides en bois représentant des satyres. Ces pièces, conservées au Musée du Steen (n° 18), proviennent de l'ancien hôtel de Moelenere-van Dale, plus tard le refuge de Tongerloo, aujourd'hui la maison n° 13, marché St-Jacques, à Anvers. La technique en est plus mûre, plus alerte, plus sincère. Exécutée vers 1544, la frise (n° 19) composée de quatre bas-reliefs représentant des ornements et des satyres, offre les mêmes qualités que les cariatides. Le n° 20 semble une répétition de l'œuvre précédente, et provient du même hôtel de Moelenere.

Coeck est un spécimen de cette catégorie d'ar-

tistes très doués et surtout d'un esprit très assimilateur. Il travailla sans doute avec beaucoup de facilité, encore qu'en tant qu'artiste individuel, il ne fournit guère d'œuvres vraiment hautes et profondes. En tout cas, son atelier ne chômait point, et Anvers lui fut favorable.

Nous avons dit qu'il y revint vers 1527. A cette époque, il était déjà marié avec Anna van Danicke, qui lui donna deux enfants, Peter et Michiel. Il reçut des élèves dès 1529 : cette même année Willem van Breda, en 1539, Colyn van Nieucastel. Il fut doyen en 1537, plus tard, peintre de Charles V. Avant de se remarier, il eut deux enfants naturels, Pauwel et Antoon. Marie Verhulst, peintre de miniatures, (Marie Bessemers), de Malines, fut sa seconde femme. Trois enfants naquirent de cette union : Pauwel, Katelyne et Maria. Cette dernière devint la femme du grand élève de Coeck, Pierre Breughel. Le maître est mort à Bruxelles, le 6 décembre 1550.

Le plus important des sculpteurs qu'il nous faut citer après Coeck est sans contredit C. Floris. On connaît le nom de plusieurs autres qui vécurent avant lui, mais on n'en possède que les noms. Nous ne pouvions donc, dans notre rapide esquisse, rassembler beaucoup de documents d'un genre aussi peu objectif. On verra que c'eût été une étude très froide, dénuée d'intérêt véritable pour l'historien

d'art qui base ses études sur les œuvres. Il fallait pourtant jeter un peu de lumière sur cette face de la question qui nous occupe.

Retournons, un instant, vers la fin du XVe siècle.

Dans les comptes de l'église N.-D. d'Anvers, on trouve un certain *Reynken* ou *Reynier* (1) qui restaura quelques sculptures après l'incendie de 1434 (?). Nous le retrouvons en 1438 (2), ayant travaillé aux pupitres et aux lutrins du chœur.

On ignore le nom de l'apprenti de Jan de Bye, le sculpteur, qui travailla aux portails de l'église en 1450 (3). A cette époque de Bye travaillait aussi au buffet des orgues (4).

Trois autres sculpteurs aidaient de Bye dans ce travail : Aert van Clyen, Jan Coddeman et Willem van Vorspoel. Ces trois ouvriers furent confrères dans la Gilde vers l'année 1453. Coddeman ne fut reçu maître qu'en 1455.

De Burbure, qui a réuni les données précédentes

---

(1) 1434. Item Reynken de beeldsnydere van dat hy verdiende aen Onser Vrouwen tafele die ghebroken was in den brant ende aen meer dinghen iij x : g. (Ch. de Burbure).

(2) Septembre et octobre.

Item Reyneere den beeldsnidere van de lessenare te sniden xxxvj x : gr. (Ch. de Burbure).

(3) 1450. Item Jans Byen knape van aent portael te snyden ixg.

(4) 1450. Item Jan Bye van den houte toten dueren (van het orgel) xviij x. (Ch. de Burbure).

cite aussi les quelques renseignements qu'il a pu trouver sur la nature du travail fourni par ces trois sculpteurs :

1450. Den cost van de orgelen :

Item..... item.....

Item (payé) Aert van Cleyen van eene borde te snyden, xij g.

Item Jan Coddeman van den positiven (petit orgue, à côté des grandes) te snijden, vij sc.

Item Willem van Vorspoel van der vullingen van de orgelen (grandes orgues) te snyden, viij x.

C'est un Jan van Vorspoel qui sculpta, en 1473, le poteau sur lequel trônait la fameuse Vierge miraculeuse d'Anvers.

Bartholomé Rapost

Bertelmeus Rapost, reçu bourgeois d'Anvers le 7 janvier 1436 (1435 v. st.), est sans doute le *Barthelomi van Raporst* (1) dont le nom figure dans le célèbre Compte des ouvrages et aussi des entremetz et paintures faicts a Bruges, aux nopses de MS le Duc Charles, en l'année commençant en mars, anno lxvij, Baillé a court par le dit Fastre, le xiij[e] de mars A[o] lxx (2). Certaines erreurs relevées dans ces précieux comptes nous permettent de mettre en doute

(1) *Les Ducs de Bourgogne (Preuves)*, T, II, p. 339.

(2) *Les Ducs de Bourgogne (Preuves)*, T. II, p. 292.



Fig. 27. — Retable de l'église de Löfta ; xve siècle.
Stockholm, Musée des Antiquités nationales.
Bois polychromé, portant le poinçon d'Anvers.

la mention « en ce comprins sa venue de Brouxelles au dit Bruges ». Le trésorier comptait des frais de voyage réclamés, mais il ne pouvait naturellement connaître le lieu d'origine de chacun des individus qui formait l'armée artistique appelée à Bruges. Et, ce n'était d'aucune importance pour lui. Quant à la différence de nom, elle se réduit presque, en somme, à une simple particule. Du reste, comme pour nous prouver qu'il ne faut pas s'y arrêter, nous retrouvons cette particule dans les *Lettres scabinales* (1) et sur sa pierre tombale (2) ; mais elle est absente dans les *Comptes de l'église* (3).

---

(1) « Barthélemi van Raephorst, sculpteur », décédé le 20 février 1484 (1485, nouveau style) d'après son inscription sépulcrale conservée autrefois dans l'église des Falcons, à Anvers. — *Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers*, tome IV, 321. V. B,

Voir *Raephorst*, par Génard (extrait du *Taelverbond*, anno 1853).

(2) « Barthélemi van Raephorst, sculpteur, et Thomas van den Winckele,... régents des pauvres maçons de la ville d'Anvers ». *Lettres scabinales du 21 décembre 1479*. — (Chev. L. de Burbure).

(3) Item, reçu du testament du sculpteur Barthélemi Raport, par l'entremise de Jean de Maerscade, xx esc. — *Compte de l'église de N.-D. de la veille de Noël 1484-1485*.

Item, reçu du testament de la veuve Raport, peintre (et sculpteur), xx esc. — *Compte de l'église de N.-D. de la veille de Noël 1505-1506*. — Le chev. L. de Burbure a découvert dans le compte des mayeurs (majores, du chapitre du 24 juin 1501-1502, que cette veuve s'appelait Elisabeth Verbeke. — (Voir L. de Burbure et *Liggeren*).

Les dates des événements que nous connaissons renforcent encore notre affirmation. Inscrit comme maître de la Gilde en 1455, mort vers 1484, il est très admissible qu'avec d'autres tailleurs d'images et des peintres d'Anvers il ait collaboré aux décors des fêtes du Téméraire, en 1468 (1). Enfin, la mince bibliographie de cet imagier est complète quand on a cité la réception d'un élève, Pierre van Orsselaer, en 1472 (2). Ces quelques dates et faits forment pourtant un ensemble que l'on souhaiterait vivement posséder au sujet des Maître de Mérode ou des Maître de Gustrow, etc.

Malheureusement, on n'a pas retrouvé une seule des œuvres de l'ornemaniste des fêtes de 1468. Ce furent, on peut le supposer. des décors taillés dans du bois, tels que de petites images de saints patrons, des frises, des culs-de-lampe, des fleurons, toutes choses que les ateliers soignaient souvent comme de véritables œuvres d'art.

Nous connaissons les noms de plusieurs autres sculpteurs, également veufs de leur œuvre. Les

---

(1) A *Barthelomi van Raporst*, paié pour xj jours qu'il a ouvré, en ce comprins sa venue de Brouxelles au dit Bruges, à xij s. pour jour, vj l xij s. (*Les ducs de Bourgogne*, p. 339).

A *Barthelemi van Raporst*, pour xvj jours, à xv s. pour jour, xij liv. (*Les ducs de Bourgogne*, p. 374), T. II, *preuves*.

(2) Peerken van Rosselaer geleert by Bertelmeus Raport (Raephorst beeldsnyder). *Liggeren* 1472. — « Pierre van Orsselaer, fils de Jean, sculpteur ». *Lettres scabinales du 9 février 1479* (1480, nouveau style). Chev. L. d. B.

Liggeren de la Gilde anversoise de St-Luc, les inventaires et les comptes reproduits dans *Les Ducs de Bourgogne,* du Comte de Laborde, les différentes communications des Pinchart, des Ruelens et d'autres, contiennent des indications qu'il est utile de grouper en attendant que viennent s'y joindre de nouvelles lumières que l'on ne peut espérer que des hasards de la fouille des archives. Grâce aux savants archivistes, nous possédons aujourd'hui de fort nombreuses révélations ; parmi les documents que chaque jour ils découvrent et publient, on peut présumer que la critique trouvera à glaner des pièces précieuses pour l'histoire de la sculpture. C'est grâce à des révélations de cette espèce que l'on sait à qui attribuer, ici les patrons des images, là les sculptures elles-mêmes de tel hôtel de Ville (Louvain), de tel Saint Michel dressé sur quelque célèbre édifice (Hôtel de Ville de Bruxelles). Nous n'espérons pas obtenir des indications aussi précises sur Rapost ou sur les autres imagiers que nous citerons plus loin ; car tout ce qui fut réalisé à Bruges est probablement détruit (1). Mais au point de vue bibliographique, du moins, il existe sans aucun doute des notes qui dorment encore dans les liasses mystérieuses des

---

(1) Sans doute, il en subsiste des traces comme celles publiées en 1877 par P. Hahn dans : *Les graveurs de 1468. Les armoiries de Charles le Téméraire, gravées pour son mariage avec Marguerite d'York.*

archives de Gand, de Bruges, de Bruxelles, de Lille, d'Anvers, de Louvain et dans les registres des églises et des anciennes gildes.

Souvent, hélas, les renseignements consistent en un simple acte de paiement. Ainsi, on n'a retrouvé nulle part ces *Govart d'Anvers*, (1), ces *Hennequin van Berchem* (2), ces *Claes de Urne* (3), cités dans le même compte que Rapost. Les deux derniers figurent parmi les tailleurs d'images. Le premier est-il un peintre, un sculpteur ou est-ce un autre ouvrier ? Sont-ils tous trois d'Anvers ? (4)

Parfois, on est autorisé à faire certains rapprochements dont rien, toutefois, n'établit la justesse Nous en indiquons un parmi beaucoup d'autres,

---

(1) A *Govart d'Anvers*, paié pour x jours qu'il a ouvré, comprins sa venue, à xiiij pour jour. VIJ l. — De Laborde Preuves T. II, p. 337.

(2) A lui paié, pour *Hennequin van Berchem*, pour les dits ix jours, à iij s. pour jour. lxxis s. — Preuves T. II, p. 541.

(3) A *Claes de Urne*, pour xij jours, à vj s. par jour, oultre sa dépense de bouche. iij l. xij s.

A *Claes Deurem*, pour semblable, idem. — *Preuves* T. II, pp. 363 et 374. — Il s'agit très probablement du même individu, qui semblerait désigné par le nom de la commune qu'il avait habité : Deuren-lez-Anvers. La seconde citation suit immédiatement le nom de Rapost avec lequel il a travaillé le même nombre de jours au même salaire.

(4) Les *Liggeren* de la Gilde anversoise nous donnent une longue série de noms de sculpteurs qu'on trouve assez souvent cités dans les registres de l'église N.-D. ou dans les Lettres scabinales.



Fig. 28. — Retable de l'Église de Fröstuna ; fin du xve siècle.
Stockholm, Musée des Antiquités nationales.
Bois polychromé, portant les poinçons d'Anvers.

afin de faire saisir ce que de tels rapprochements ont de vague et de téméraire. Nous nous abstiendrons d'entrer plus avant dans la voie de ce genre d'hypothèses. *M. Willim Colleman* est cité avec *Govart d'Anvers* dans le *Premier paiement fait aus dits paintres, tailleurs d'Ymages et autres ouvriers. le dit XVJ^e jeur d'avril l'an mil IIIJ^c LXVIJ avant Pasques* (1). D'autre part, les registres de la Gilde d'Anvers inscrivent comme maître, en 1454, un Willem Codden, sculpteur, fils de Jean Coddeman, exerçant la même profession (2). Seulement, le Colleman des fêtes de Bruges ne figure pas dans la liste des imagiers, ce qui, toutefois n'induirait pas à détruire l'hypothèse. D'autres faits suffisent à l'ébranler.

Voilà le genre des spéculations que l'on peut tenter et l'on voit qu'il n'est pas productif.

Robert Moreau

Après l'étude que le savant archéologue, M. Fernand Donnet, a consacrée au *Sculpteur Robert*

---

(1) A *Willim Colleman*, paié pour XIIJ jours qu'il a ouvré, comprins sa venue, à XIJ s. par jour. YIJ l. XVJ s. — *Preuves* T. II, p. 334.

(2) Willem Codden, (beeldsnyder) « Guillaume Codde, sculpteur, vend à son frère, Jean Codde, également sculpteur ». *Lettres scabinales du 20 janvier 1465* (1466 nouveau style). « Guillaume Coddeman (ou Codde) fils de Jean ». *Lettres scabinales du 19 août 1479*. — Jean Coddeman, le vieux, était décédé en 1465. (Chev. L. de B.).

Moreau (1), il ne reste plus guère qu'à chercher à identifier les œuvres de cet artiste. En effet, on ne connaît aucune sculpture de Moreau, et l'auteur inlassable et clairvoyant que nous citons, a sans doute épuisé toutes les sources de documents. Nous le suivrons donc fidèlement, n'ayant rencontré que des pièces et des notes déjà utilisées par M. Donnet.

Quoique Moreau ait déclaré lui-même dans un acte officiel être né à Paris, il m'a été impossible de retrouver des renseignements permettant de préciser plus ou moins la date de sa naissance.

On sait, heureusement, qu'il s'établit à Anvers dans le deuxième quart du XVI[e] siècle. « Nous trouvons en effet dans le compte de Jean Moys, conseiller et receveur général de l'empereur pour le quartier d'Anvers, que pendant l'exercice 1532 à 1533, Robert Moreau fut reçu bourgeois (1) ».

Il lui fut dès lors permis de solliciter son inscription comme membre de la Gilde de St-Luc. On trouve dans les registres de la corporation à l'année 1533, sous les doyens Clément De Myddelere et Martin Peters :

(1) Chez De Backer, Anvers, 1899.

(2) Archives générales du Royaume. Chambre des comptes, n° 4981.

(3) Rombouts et Van Lerius. *De Liggeren der Antwerpsche Sint-Lucas gilde.*

Robbert Moau, beltsnydere.

Trois autres sculpteurs furent inscrits la même année. On verra plus loin que Jan Mandin, le peintre, faisait partie de la corporation. Cette année on trouve encore parmi les nouveaux maîtres, le verrier Tomaes Jonghelynck.

Moreau fut un artiste fort apprécié, même à l'étranger.

« Les minutes du notaire Shertogen (1) nous fournissent à cet égard un premier exemple.

L'évêque de Dunckell, en Ecosse, avait envoyé dans nos provinces un de ses serviteurs, André Mansion, avec mission de s'adresser aux artistes flamands, et de leur commander un monument funéraire. Mansion se mit en rapport avec Robert Moreau, et le 2 juillet 1536, lui commanda toute la partie sculptée du tombeau. L'artiste s'engageait à travailler six pièces de marbre noir, poli, de qualité supérieure, pour servir d'encadrement à une plaque en cuivre. Cet encadrement devait avoir un pied de largeur et devait évidemment être sculpté, car il était laissé à Moreau un délai jusqu'à la mi-carême suivante pour terminer cette œuvre. Le prix de ce travail fut fixé à dix shillings par pied pour les parties polies, et à 5 shillings pour celles qui ne l'étaient pas ».

(1) Archives communales d'Anvers, 15 avril 1537.

Van den Branden parle de l'intervention de Mandin qui peignit le portrait de l'évêque sur une lame de cuivre (1).

« Mais Moreau devait bientôt entreprendre un travail plus important. Le 17 juin 1537, il s'engageait par un contrat passé par devant le notaire Shertogen, à exécuter une nouvelle commande qui lui était proposée par le frère Bernard Lalmant, religieux profès, agissant en qualité de mandataire d'Antoine Papin, abbé de l'abbaye de Gembloux. Il s'agissait de sculpter un retable en bois pour l'autel de ce célèbre monastère.

» Cette œuvre d'art devait être exécutée en bois du Nord de qualité supérieure, d'après le dessin soumis à l'artiste ; elle devait être haute de 26, et large de 13 pieds.

» Chose curieuse, à partir de l'année 1540, nous perdons complètement la trace de notre artiste. Alla-t-il s'établir à l'étranger? C'est peu probable. Bourgeois d'Anvers, membre de la Gilde St-Luc, marié avec une Anversoise, il n'est pas à présumer qu'il ait abandonné une ville où il était complètement établi, et où sa réputation était si avantageusement répandue que les commandes affluaient à son atelier tant de l'intérieur du pays que de l'étranger. Il est plus probable que c'est par suite du décès de Robert Moreau que désormais les

---

(1) *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, p. 161.

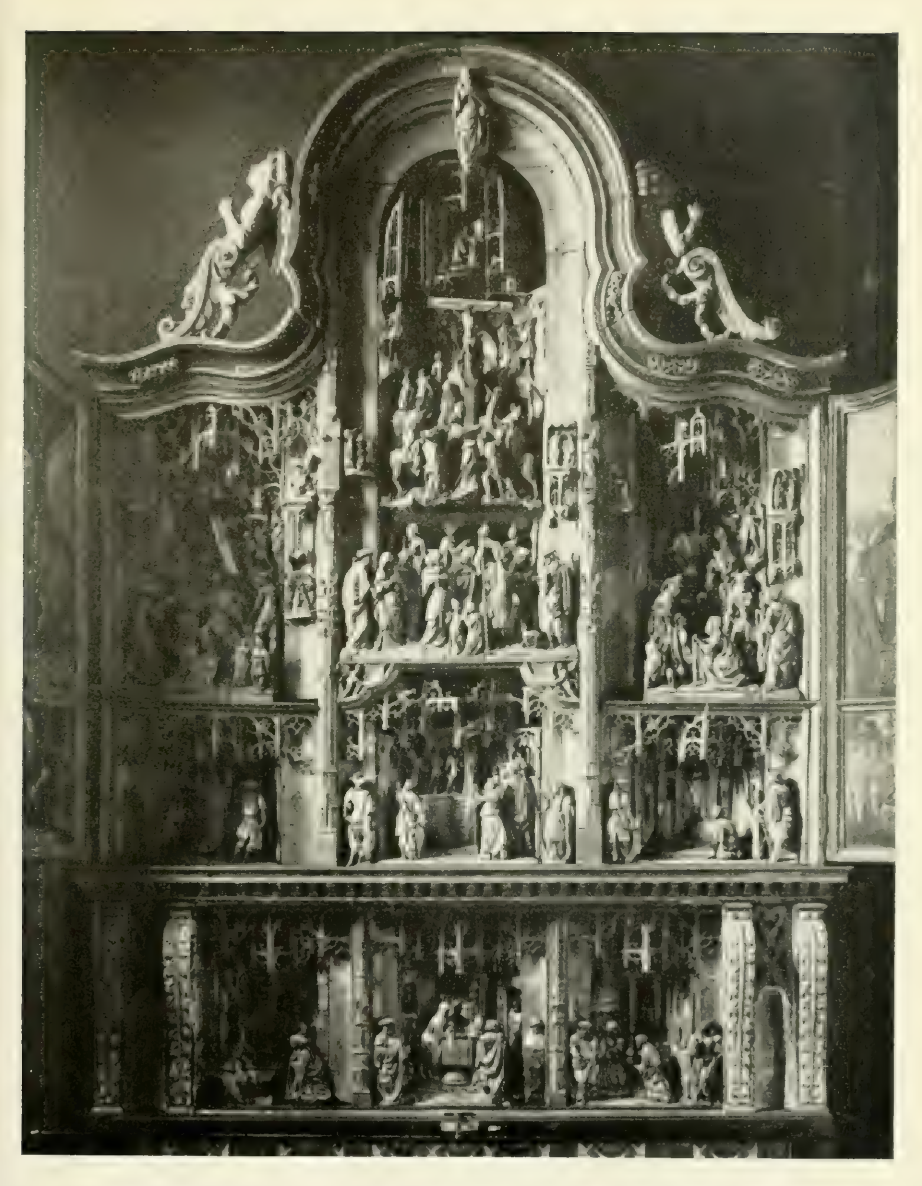


Fig. 29. — Retable d'Oplinter ; xvie siècle.
Bruxelles, Musées royaux des Arts décoratifs.
Bois polychromé, portant les poinçons d'Anvers.

archives restèrent muettes sur son compte. Mais, malheureusement, malgré nos recherches les plus minutieuses, nous n'avons pu découvrir aucun indice certain à cet égard. Nous devons donc pour le moment nous borner aux conjectures.

» Eut-il une descendance qui continua à habiter à Anvers? La certitude fait également défaut ici. Nous rencontrons, il est vrai, à la même époque et quelques années plus tard, un certain tailleur de diamants, *diamant slyper*, portant les mêmes nom et prénom que Robert Moreau, et achetant en 1539 de Michel et Guillaume Van Riemen, une maison située rue Oudaen, qu'il revendait l'année suivante à Corneille van Eeckeren. L'intervention de ce dernier porterait à croire qu'il s'agissait ici peut-être d'un fils du sculpteur, portant le même prénom que son père. Mais là s'arrêtent nos renseignements.

» Quoi qu'il en soit, il est profondément regrettable que les œuvres du sculpteur Moreau aient disparu. On l'a vu par les descriptions que nous en avons données, que ses travaux étaient importants, et que le talent de l'artiste devait être incontestable, puisque de toutes parts les commandes lui étaient adressées ».

Corneille de Vrient

Comme Pierre Coeck, de Vrient (*alias* Floris) mériterait d'être présenté dans une monographie

fouillée. Elle ne semble guère difficile à construire et, d'autre part, les œuvres bien conservées de l'artiste ne manquent pas.

Il est le chef de cette fameuse lignée des de Vrient artistes, à Anvers. Son père, également tailleur de pierres, mort le 17 septembre 1538, n'a laissé qu'un nom dans l'histoire. Comme sa mère, Marguerite Goos, décédée le 2 octobre 1577, et sa femme Elisabeth Machiels, morte le 23 avril 1579, Corneille fut enterré au cimetière des Récollets.

Franc-maître en 1539. Dès 1540 les Registres de la Gilde mentionnent les noms de ses parents : la dite année Frans Floris, peintre, en 1550, Hans Floris, potier, en 1551, Jaekes Floris, verrier, en 1577, fils Corneille le jeune, peintre. L'artiste est mort le 20 octobre 1575 (1). On sait que Corneille dressa les plans de quelques grands édifices élevés au milieu du XVIe siècle. (Hôtel de Ville, 1561 ; Maison Hanséatique, 1564).

Ses sculptures sont, d'ailleurs, de véritables édifices. Cependant, s'ils sont grands, ils ne sont pas les merveilles que l'on a dites. On a été jusqu'à attribuer le fameux tabernacle de Léau à un artiste florentin de l'école de Buonarotti ! Or, ce travail qui est grand, (cent pieds de haut), est assez faible et infiniment trop chargé. Notre gravure 33 reproduit

(1) Voir pour la famille Floris : *les Liggeren*, T. I.

cet objet du culte dont les Musées royaux des Arts décoratifs, à Bruxelles, possèdent un moulage.

« Notre artiste fut appelé en 1557 à faire le maître-autel de la chapelle du St-Sacrement des Miracles de l'église Ste-Gudule de Bruxelles, d'après les dessins de son frère Franz. GEORGES ROBIN ou ROBYNS d'Ypres en exécuta les travaux en pierre. Cet autel fut brûlé par les iconoclastes » (1).

On attribue de même à Corneille le jubé de la cathédrale de Tournai (2). Celui-ci est formé de trois arcades à plein-cintre, reposant chacune sur un entablement porté par deux colonnes d'ordre dorique. Plus haut figurent des bas-reliefs représentant les mystères de la Passion.

Dans la revue *De Vlaamsche School* de 1882, il est parlé d'une suite de scènes à l'italienne concernant la glorification de la Vierge, scènes dont l'une est reproduite dans la dite publication et que l'on y attribue à Cornelis Floris alias De Vrient. Cette série qui semble fort jolie et dans le style de Floris est conservée dans l'abbaye des Bénédictins de Solesmes près du Mans (France).

Pour finir, notons ce qu'écrit M. A. Galesloot au sujet d'œuvres qu'il croit pouvoir donner à Corneille.

(1-2) Voir E. MARCHAL, ouvrage cité dans notre *Bibliographie.*

M. Galesloot (1) a longuement parlé, en effet, d'un tombeau élevé dans la cathédrale de Roeskilde, ville jadis capitale du Danemark. Ce mausolée fut érigé en 1559 par Frédéric Ier, à son père Christian III. M. Galesloot prouve que l'œuvre appartient au célèbre Corneille. Plus loin il tend à lui attribuer un autre tombeau, que je n'ai pu voir, même en reproduction photographique.

« Ce tombeau est celui de Gustave Wasa. Il est magnifique comme celui de Roeskilde, du même style et presqu'entièrement de la même forme. Gustave y est représenté, aussi de grandeur naturelle, entre ses deux femmes. Le nom de l'artiste est inconnu, mais on sait positivement que cette belle œuvre est due à un sculpteur des Pays-Bas. Or, la date de ce monument (1560), sa ressemblance frappante avec celui de Christian III, la beauté de l'exécution, tout concourt à fournir la preuve qu'ils sont tous deux du même auteur ».

Parmi les sculpteurs qu'il nous faut négliger, arrêtons-nous un instant à Jacques van den Broeck, inscrit à la Gilde en 1537. Nous le remarquerons surtout parce qu'il eut l'honneur d'être le maître de Jean de Bologne.

---

(1) Le Tombeau de Christian III et celui de Gustave Wasa. — Notice par M. A. Galesloot, dans les Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique. XXVI, 2e série, I. 6e. — Une reproduction du tombeau de Wasa accompagne la notice.

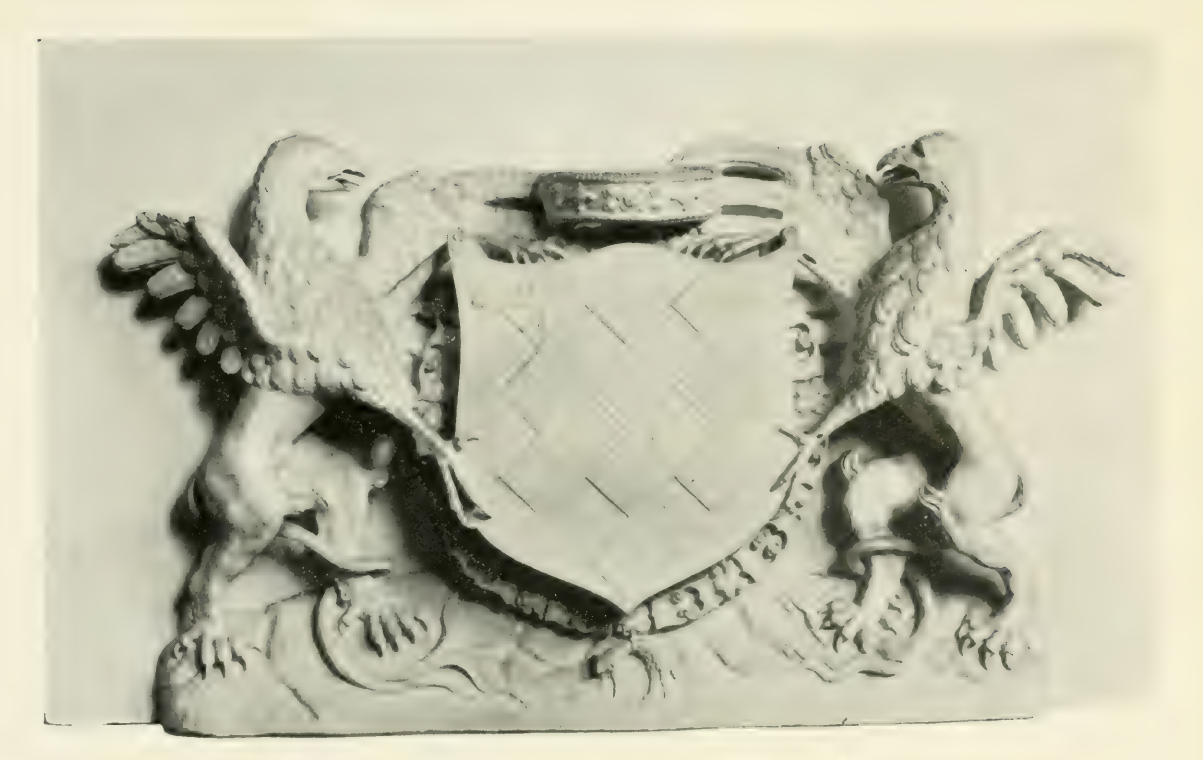


Fig. 30. — Écusson porté par deux griffons ; XVIe siècle.
Tombeau du comte et de la comtesse de Lalaing.
Hoogstraeten, Église Ste-Catherine. — *Albâtre.*

« Jacques du Brœuck, écrit Pierre de Bouchaud (1), était natif de Saint-Omer. On lui doit le tombeau de l'évêque d'Arras, Eustache de Croy, enterré dans la cathédrale de Saint-Omer. Il a sculpté dans la même église une madone fort joliment disposée en forme de médaillon. Il avait terminé le jubé de l'église de S[te]-Waudru, à Mons. Du Brœuck avait visité l'Italie. C'était un italianisant ».

Vasari fait l'éloge du maître ; Guicciardini ne manque pas de le citer. Pinchart a retrouvé des documents qui le concernent ; on rencontre son nom dans le *Dictionnaire* de Stanislas Lami, plusieurs auteurs en ont parlé (2).

---

(1) *Jean de Bologne* (1524-1608). Paris, Lemeire 1906. — M. A. Dubrulle, dans son article sur *Jean de Bologne,* nous donnera bientôt de nombreux renseignements au sujet de du Brœuck et de ses œuvres.

(2) Un autre sculpteur, dont il faut faire mention, vivait à Anvers vers la même époque : Jacques Fourmanoir, qui fit en 1593 un grand écusson en pierre aux armes de Philippe II, destiné à orner le perron de l'hôtel de la Monnaie, à Anvers. Van den Brulle, d'Anvers, fit à Venise vers 1550, la belle boiserie du chœur de l'église de St-Georges-le-Majeur. Corneille Struyf et Philippe de Vos exécutèrent plusieurs travaux pour les églises d'Anvers ; Henri Mauris exécuta divers travaux à Gand, à Courtrai, à Bruxelles, à la fin du XVI[e] siècle.

Jacques Jonghelinck

C'est à l'ouvrage de M. le chevalier Edmond Marchal (1), que nous empruntons tous les documents qui suivent sur ce sculpteur anversois. Jacques Jonghelinck, né à Anvers le 21 octobre 1530 et mort dans cette ville le 31 mai 1606, appartient quelque peu par cette date au commencement du XVIIe siècle. Fils de Pierre Jonghelinck, de naissance noble, et d'Anne Gramaye, il fut tout à la fois habile sculpteur et fondeur de métaux; il excella aussi comme graveur de sceaux et de médailles. D'après les privilèges du corps des monnayeurs, auquel appartenait son père, il ne fut point obligé de se faire inscrire dans la corporation de St-Luc. Son maître nous est inconnu. A l'époque de sa jeunesse, il existait aux Pays-Bas divers graveurs et sculpteurs italiens de grand mérite, tels que Léon Leoni, Jacques da Trezzo, Jean-Paul Paggini qui travaillèrent durant les années du règne de Charles-Quint. Jonghelinck fut peut-être l'élève de l'un d'eux. Un de ses biographes assure qu'il alla étudier en Italie, et que dès son retour aux Pays-Bas, il se fixa à Anvers. Sa présence a été constatée à Bruxelles par une lettre du 22 avril 1567, de Marguerite de Parme, au magistrat de cette ville, lettre autorisant l'artiste

(1) Mémoire sur la sculpture aux Pays-Bas, pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, précédé d'un résumé historique.

à jouir de la franchise des maltôtes. Il avait épousé Françoise Van der Jeught, dont il eut deux enfants : Gaspard et Jeanne. Il fut enterré le 2 juin 1606, dans l'église St-André d'Anvers, devant l'autel de la Sainte-Croix. Une épitaphe, en vers latins, qui n'existe plus, y fut consacrée à sa mémoire.

C'est à Philippe II que Jonghelinck dut sa première commande. Par lettres patentes du 3 août 1558, on lui confia l'exécution du tombeau de Charles le Téméraire, tué le 5 janvier 1477 sur le champ de bataille devant Nancy. Ce tombeau (1), destiné au chœur de l'église Notre-Dame, à Bruges, devait faire face à celui de Marie de Bourgogne, fait par Pierre de Beckere pendant les dernières années du XV[e] siècle. Jonghelinck prit ce monument comme modèle et exécuta son œuvre dans les mêmes proportions, en l'entourant d'ornements semblables. Bien que le monument de de Beckere soit remarquable, celui de Jonghelinck le surpasse de beaucoup. Il a coûté environ 17,000 livres, de 40 gros de Flandre la livre ; le métal ne paraît pas avoir été compté dans ce chiffre. Par contrat du 9 octobre 1559, notre artiste avait entrepris la sculpture et la fonte, avec tous les accessoires en cuivre

(1) Le catalogue des Musées royaux des Arts décoratifs de Bruxelles attribue les dessins de ce tombeau à Marc Gheeraerds, l'exécution des sculptures à Josse Aerts, Pierre de Rom et Jehan De Smetz, la fonte à Jonghelinck d'Anvers.

doré et émaillé, de la statue de Charles. Le prince, revêtu de son costume de guerre, repose sur un riche manteau d'hermine ; à ses côtés sont ses gants et son casque, à ses pieds le lion symbolique. A droite et à gauche du sarcophage se trouvent les arbres généalogiques avec écussons émaillés de ses ascendants mâles et femelles. La statue, ainsi que les armoiries et autres ornements, furent fondus sur les dessins de Marc Gheeraerts. Josse Aerts, Jean De Smedt et Pierre De Ram exécutèrent toute la partie en pierre de touche et en marbre du monument, achevé en 1562. C'est une œuvre de très grand caractère, et tout à fait conçue dans le style gothique.

En 1563, il répara le tombeau de Marie de Bourgogne ; vers 1570 il exécuta huit statues représentant Apollon, Bacchus, Diane et les figures allégoriques des planètes : Saturne, Jupiter, Mars, Mercure, Vénus, qui devaient décorer l'hôtel de ville d'Anvers lors de l'entrée triomphale d'Alexandre Farnèse. Dans le contrat ayant trait à ces statues, il s'engage à ne pas les laisser mouler ni contrefaire ; de plus, à ne pas permettre d'en prendre copie sur papier ou sur toile, sans le consentement du futur propriétaire. Jacques s'oblige, en outre, à ne pas faire d'autres sujets de mêmes personnages dans les mêmes poses et avec des ornements semblables. La propriété de ces statues devint, plus tard, la cause d'un long procès, et aujourd'hui elles

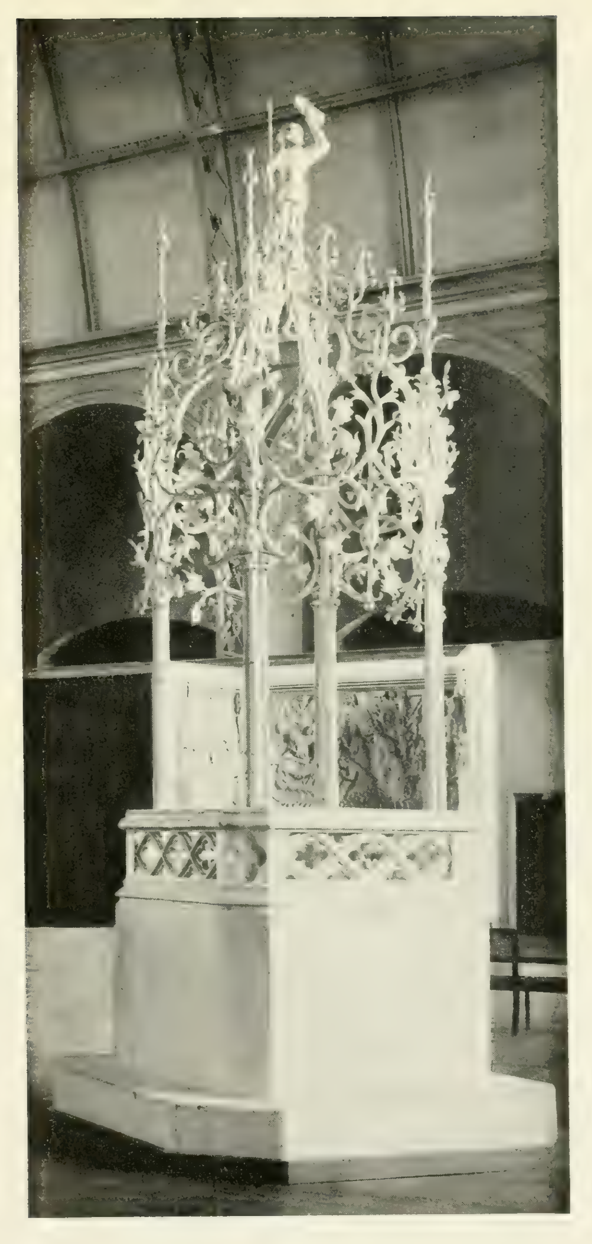


Fig. 31. — PUITS *dit* DE « METSYS » ; XVI[e] SIÈCLE.
Anvers, Marché aux Gants. — *Fer forgé.*

figurent peut-être dans quelque palais ou villa de l'ancien duché de Parme, dont Farnèse était duc.

Jonghelinck est aussi l'auteur de la célèbre statue en bronze, de 15 pieds de hauteur, que le duc d'Albe se fit ériger le 19 mai 1571, au milieu de la citadelle d'Anvers. On connaît l'histoire de cette effigie qui ne resta pas longtemps debout.

Notre sculpteur avait exécuté en bronze, en 1566, par ordre de Marguerite de Parme, un Cupidon et un petit Neptune, ainsi que deux mascarons, de même métal, destinés à la nouvelle fontaine de la Teuillée, située dans le parc privé de l'ancien palais des ducs de Brabant, à Bruxelles. Plus tard, en 1597, il lui fut commandé un autre Cupidon en bronze, ainsi que plusieurs nouvelles statues.

Les De Nole.

Parmi les derniers maîtres-sculpteurs qui travaillèrent à la fin du XVIe siècle, sont ces probes et trop sages Jean Colyns de Nole et son frère Robert. On conserve plusieurs de leurs travaux dans les églises d'Anvers. Quelques-unes furent réalisées avant la fin du siècle, d'autres, appartenant soit aux de Nole, soit à leurs nombreux disciples se rangent dans la production du XVIIe siècle. Les sculpteurs de l'école des de Nole (1) sont

(1) Outre André de Nole qui, comme fils de maître, obtint la franchise en payant la dépense du vin, plusieurs sculpteurs

aisément reconnaissables, pour peu que l'on soit renseigné sur le travail mou et fatigué des chefs ; — du reste, elles ne concernent plus notre sujet. J'indiquerai, seulement, les œuvres connues ou attribuables aux deux frères.

Pourtant, il est indispensable de réunir quelques notes biographiques sur ces artistes, dont il ne fut jamais traité spécialement.

Robert (Colyns) de Nole (beeltsnyder), est inscrit dans les registres, comme franc-maître, en 1591, sous le doyennat de Huybrecht Breda ou Beda dont nous avons parlé, (pp. 125-26). Robert, fils de Jacques, naquit à Utrecht et, d'après les découvertes du Chevalier de Burbure, fut reçu bourgeois d'Anvers deux ans après son inscription à la Gilde, (le 21 mai 1593). Son atelier dut être très florissant, si l'on songe que non seulement il travaillait avec son frère, mais que l'on trouve consignée l'entrée de plusieurs élèves sous sa direction : en 1595, Gilbeert van Brussel ; en 1600, Melcior van Boven, celui-ci maître quinze années plus tard. On le trouve exerçant les fonctions de doyen en 1605, de Opperdeken (premier doyen) l'année suivante ; enfin on accole encore le titre de doyen à son nom en 1614, dans les comptes de la Gilde, où, au titre d'ancien

imitèrent la manière des célèbres frères. L'œuvre d'André appartient au XVIIe siècle.

doyen, il figure en dernier lieu à la date 1622 (1). Entretemps, on le rencontre dans les mêmes comptes de 1611 (2), de 1614 (3), et enfin aux années 1616-1617, sur la liste du détail de la « recette extraordinaire faite par le doyen en fonctions tant parmi les doyens que parmi quelques amis, pour la mise en liberté d'Abraham Grapheus, fils de notre concierge » (4). Outre les renseignements que nous mentionnerons plus loin, les fameuses *Archives* (5) d'Alexandre Pinchart nous apprennent que « par lettres patentes des archiducs Albert et Isabelle, en date du 24 mars 1604, Robert de Nole nommé « maistre sculpteur de l'hostel de leurs Altèzes », sans aucuns gages « avec pouvoir de apprendre à ses serviteurs soudict art, sans estre assubjecty à ceulx du mestier ».

Jean de Nole (6) est associé à son frère, et sou-

---

(1) Autres recettes des frais annuels payés par les Anciens Doyens. — Robrecht (Collyns) de Nole (beeldhouwer).

(2) Item, voor 15 ½ ponden tens (étains) vercocht aen Robert Colyns (de Nole, beeldhouwer,) de somme van 7,15.

(3) Ontfangen van den deken Robrecht Colyn (de Nole), over 't slot synder rekeninge gl. 12.13 ; et plus loin, du doyen Robert (Colyns) de Nole, les obligations suivantes.

(4) Jean de Nole, figure aussi sur cette liste.

(5) Tome II, 302.

(6) Jean de Nole, fils de Jacques, natif d'Utrecht, sculpteur, « fut reçu bourgeois d'Anvers, le 7 mai 1593. (*Chev. L. de Burbure*). 27 octobre 1624, « Reçu pour avoir tendu le grand chœur, aux funérailles du capitaine Collyns, 4 fl. « *Journal de l'église St-Jacques de 1623-1626*. (Jean était capitaine de la Garde

vent les payements se font uniquement à celui-ci. Néanmoins, on le trouve à la tête de la Gilde successivement en 1603 et en 1604.

Ce furent les frères Robert et Jean de Nole qui taillèrent les deux statues des SS. Pierre et Paul à l'érection desquelles le romaniste Etienne Hercules contribua, et qui furent placées sur l'autel du Saint-Sacrement, à l'église Notre-Dame d'Anvers (1). Ces œuvres sculptées dans le bois étaient de grande taille.

Les frères semblent principalement s'être occupés de statues de ce genre. En effet, les statues en bois des *Saints Christophe, Mathieu et Hubert,* sculptures assez morcelées et trop rocailleuses, d'une polychromie sans doute souvent retouchée, qui surmontent l'autel de la chapelle St-Hubert, à l'église St-Jacques d'Anvers, leur sont également attribuées, ainsi que quelques-unes des têtes d'ange qui

---

bourgeoise. — 25 janvier 1644, « Reçu des héritiers de la veuve Colyns, pour droit de présence de 2 Marguilliers, tendu le grand chœur, placement de la bière et la sonnerie de première classe, le matin, ensemble 29 fl. 10 sous, » *Journal 1641-1644.* Jean Collyns de Nole, sculpteur, décédé le 14 september 1624. Il fut enterré dans l'église de St-Jacques, à Anvers. *Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers*, II, 150. - Sa veuve, Susanne de Bruyn, paya les frais du couronnement de l'autel de la chapelle de St-Norbert dans l'église de l'abbaye de St-Michel, à Anvers. Au bas du tableau de l'autel, se trouvait une inscription. Voir, *Les Liggeren* par Rombouts et Van Lerius.

(1) *Archives de la gilde des Romanistes.* V. Liggeren p. 256.



Fig. 32. — Cheminée du cabinet du bourgmestre, a l'Hôtel de ville d'Anvers, par Pierre Coecke (1507-1550). *Pierre.*

le décorent, et peut-être, selon Van Lerius (1), l'autel en bois lui-même.

Une autre statue isolée de la Ste-Vierge des de Nole fut placée au-dessus de la porte occidentale de l'église N.-D., ainsi qu'il résulte des comptes de cette paroisse (1594-1595).

Le plus vaste travail de ce genre (statues isolées) fut sans doute la série de statues en pierre détruites en 1798, et dont les registres de la *Gilde van O.-L.-V. Lof*, parlent comme suit :

Cejourd'hui iiij mars 1597, les administrateurs de service de la gilde des Saluts de N.-D., assistés de la plupart des anciens administrateurs, dont quelques-uns étant absents, se sont engagés à approuver la présente, ont contracté avec maîtres Robert et Jean de Nole, pour la sculpture de huit statues de bonne véritable pierre d'Avesnes, la meilleure pour la sculpture d'images; et celles-ci sur piédestaux ou socles, savoir : la base de marbre et le chapiteau de pierre noire, convenablement ornés d'albâtre ou de marbre, le tout selon le modèle qui en a été fait, présentement ici montré à chacun, à savoir : le piédestal de la hauteur de trois pieds, et chaque statue de cinq pieds, plutôt plus que moins, selon que les proportions de l'ouvrage l'exigent, et de placer et fixer les dites statues

(1) Notice des œuvres d'art de l'Église de St-Jacques, à Anvers.

au nombre de huit, et tout ce qui y appartient, chacune à la place lui assignée, sans frais ni charge ultérieurs des dits administrateurs, et de supporter toutes les dépenses qui en résulteront; c'est pourquoi les dits administrateurs de la gilde du Salut de N.-D. seront tenus de payer aux dits maîtres Robert et Jean de Nole, pour chaque statue avec susdits piédestaux et accessoires comme il est convenu, au nombre de huit, pour chacune d'icelles la somme de quatre-vingt-quatre florins. En foi de quoi les présentes sont signées. Robert de Nole, — Jean de Nole ». — Ces statues représentaient les prophètes Moïse, David, Salomon, Isaïe, Jérémie, Ezéchiel, Daniel et Aggée.

Les plus grands travaux de ces maîtres sont des monuments funéraires. On connaît le style de la sculpture d'ornement de cette époque, et l'on sait combien, un peu plus tard, on va les surcharger encore davantage. Les compositions des de Nole sont sages, très pondérées si on les compare à celles des imitateurs de Quellin. Les églises N.-D. et St-Jacques, à Anvers, celle de Ste-Gudule à Bruxelles, et d'autres possèdent des spécimens de ce groupe d'œuvres.

La tête d'ange du monument Pierre Hellemans, aumônier d'Anvers, offre seule quelque intérêt à notre sujet. Ce monument de la fin du XVIe siècle, visible dans la chapelle du Saint-Sacrement, à l'église St-Jacques, comporte un simple cartouche

en marbre avec des armoiries et la dite tête. Un vase en albâtre de « l'école d'André Colyns de Nole, le jeune » (1), orne depuis une cinquantaine d'années ce décor commémoratif.

Robert de Nole fut chargé par ces maîtres, les archiducs, de l'exécution du monument funéraire qu'Albert érigea à la mémoire de Ernest, son frère, également archiduc d'Autriche et gouverneur-général des Pays-Bas, mort dans la nuit du 20 au 21 février 1595.

Le prince y est représenté comme une figure gisante, en albâtre, sur un socle de pierre noire. « L'artiste entreprit l'exécution de ce mausolée, pour la somme de 2,200 livres de 40 gros de Flandre, par accord du 11 mars 1601, et s'engagea à le livrer endéans les dix mois » (2).

Le célèbre mausolée de l'évêque *Miræus* naguère dans le chœur de l'église N.-D., dû aux frères de Nole, a disparu dans les troubles de 1798. Il était sans doute achevé en 1613, puisque l'on trouve à cette date, dans le *Compte de la mortuaire de l'évêque Jean Miræus :* « Item, payé à Robert et Jean de Nole, pour avoir sculpté la tombe et la sépulture de sa grandeur, selon contract avec eux, la somme de viijc florins ».

C'est au commencement du XVIIe siècle que fut

---

(1) Van Lerius : *Op. cit.* p. 102.
(2) Pinchart ; *Archives*, s. I, Tom I, 133.

érigé, à l'église St-Jacques (2), le sarcophage orné de Helman. Ce monument est très estimé des artistes et des connaisseurs, et, en effet, les de Nole semblent avoir consacré à cette œuvre le meilleur de leur talent.

Pierre Helman le consacra « à la mémoire de son père Ferdinand Helman, ancien échevin et ancien aumônier d'Anvers, et de la seconde femme de celui-ci, Catherine Van der Veken, ainsi qu'à la mémoire de Cornélie Van der Veken, femme de Pierre Helman. — Ce monument est orné, entre autres, d'une fort belle statuette du *Sauveur ressuscité* et de deux figures assises représentant *la sincérité chrétienne et la gravité*, vertus caractéristiques de Ferdinand Helman » (2).

Nous citerons, dernières œuvres de Robert de Nole, celles qu'il exécuta pour l'église de Montaigu, et dont Alexandre Pinchart nous donne cette note dans ses *Archives* (p. 253) : « A Robert Nole, tailleur des ymaiges, la somme de ij^{m} livres, sur et entantmains de xiij^{m} iij^{e} x livres, à quoy reviennent les pris des parties par luy à livrer en l'églize de Notre-Dame, à Montaigu, ensuite de deux accordz faictz et arrestez avecq luy par l'architecte Wenzel Cobberger et par Son Altesse et les seigneurs des finances, aggréé le xiiij^{e} d'april xvj^{e} xxij, ançavoir :

(1) Près du Portail méridional.
(2) Van Lérius : *Op, cit.* p. 79.

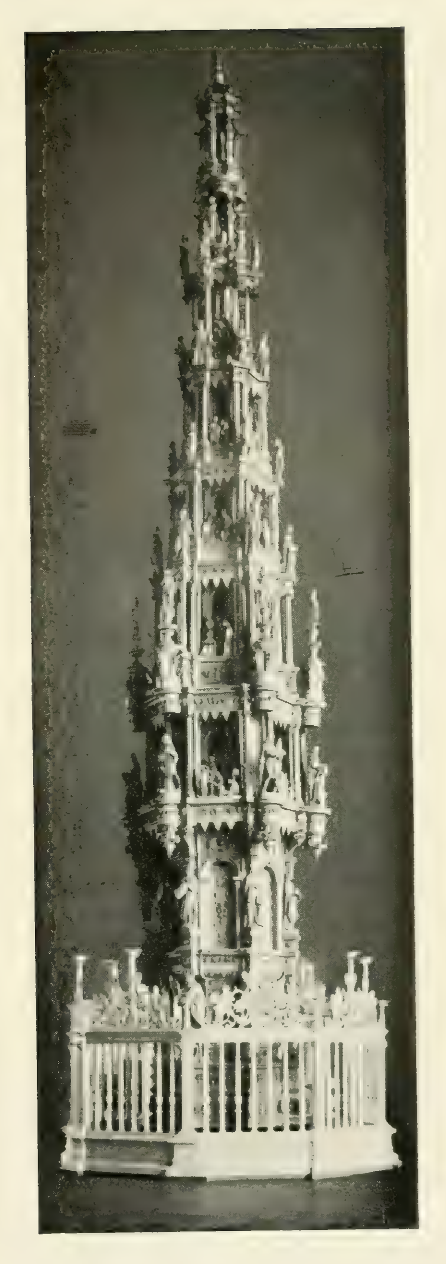


Fig. 33. — Tabernacle sculpté en 1552 par Corneille II Floris de Vriendt (1518-1575).
Léa. Église St-Léonard. — *Pierre.*

vij^m ij^e xx livres pour la livraison de l'ornement de la paincture du grand autel, selon le model de pierre par luy faict, monstré à sa dicte Altesse, à en estre payé en trois termes ; et par le second contraict vj^m lxxxx livres, à livrer xiij ymaiges de la façon et haulteur contenu audict second contract, aussy pour la dicte églize, à en estre payé aussi en trois termes.»

Omer van Ommen.

Omer van Ommen *le jeune* travailla à la fin du XVIe siècle et au commencement du siècle suivant. Il est cité, dit M. Marchal, dans les comptes de l'église St-Jacques d'Anvers, de la Noël, 1619-1620, « pour avoir sculpté une statue de Saint Michel, destinée à être placée sur les orgues ». Cet artiste, ou son père, exécuta, d'après les comptes de 1585-1586, de la même église, deux ornements destinés aux faces antérieure et postérieure du baldaquin porté au-dessus du Saint-Sacrement; d'après ceux de 1588-1589, il confectionna deux sièges de chantres ; d'après ceux de 1606-1607, il fit les sculptures des stalles du chœur ; enfin d'après ceux de 1611-1612, les ornements d'un hémicycle à la porte de l'église, du côté sud, en dessus de la statue de Notre-Dame. Il acheva, en 1594, le maître-autel de l'église St-André.

Le 10 décembre 1610, Omer van Ommen entreprit un maître-autel pour la cathédrale St-Rombaut,

à Malines. Les statues de la Vierge et de Saint Jean-Baptiste, d'une part, et celle de Saint Jean l'Evangéliste, d'autre part, devaient s'y trouver, ainsi que deux anges destinés au sommet des colonnes.

C'est par cet artiste que se clôt notre revue de quelques maîtres du XVIe siècle. D'autres, nés vers l'année 1575, travaillèrent aux côtés des célèbres Quellin, Willemsen, Verbruggen, Kerricx qui firent du XVIIe siècle une des plus riches périodes de la sculpture de l'école de Rubens. Leurs personnalités, trop peu connues, et leurs œuvres, dont beaucoup existent encore, tenteront sans doute quelque curieux de l'histoire de l'art anversois.

SCULPTEURS INSCRITS A LA GILDE ANVERSOISE AUX 15ᵉ ET 16ᵉ SIÈCLES.

(Classés par ordre chronologique).

1453 Aert Vercleyen.
» Daneel de beeldesnydere (Daneel de Ryeke ?).
» Willem van Vorspoel.
1454 Willem Codden.
1455 Jan Codden.
» Bertelmeus Rapost, voir p.
1456 Jan vander Clocken.
1458 Jan Veleyn.
1461 Lenaert van Berghen.
1470 Hennen Kerstiaens (apprenti).
1471 Ariaen Wyjaer (apprenti).
1472 Claes Dooren.
» Peerken van Rosselaer (apprenti).
1473 Jan Mertens.
1474 Jan Nuyens.
» Joos Peter Beldekens sone.
» Jan Piersen vander Goes (apprenti enlumineur ?).
1477 Joesken Bollens (apprenti).
1481 Heynken Happaert (apprenti).
» Fransken Joerdaens (apprenti).
1482 Peerken van Hulst (apprenti).
» Bertram Protekyn (apprenti).
1483 Dierick Peterssone (apprenti).
» Lanken Cleeren (apprenti).
1484 Heynken Snellaert (apprenti).
» Heynken van Wouwe (apprenti).

1484 Gilleken vander Sluys (apprenti).
» Neelken Dul (le vieux), (apprenti).
1486 Augustyn (le sculpteur).
» Joseph (apprenti).
1487 Tonken Vermolen (apprenti).
» Henneken de Sconere (apprenti).
» Tomaes Reyniers (apprenti).
1489 Gheert van Yssche.
1490 Gillis vander Sluys.
» Jasper Vermolen.
1493 Meester Jacob (beeldebackere).
» Hennyn wt Zonien (apprenti).
1494 Antonis van Witrick.
» Hennen de Muelenere (apprenti).
1495 Cornelis Dul.
» Thomaes Adam (apprenti).
» Valentyn Hudyn (apprenti).
» Hennen van Yssche (apprenti).
» Imbrecht (apprenti, maître en 1502 ?).
1498 Pauwels van Nerven (apprenti).
1499 Jan Barizen.
» Cornelis Hazaert.
» Neelke de Mayere (apprenti).
» Henneken Pauweles (apprenti).
» Peer van Berkelaer (apprenti).
1502 Lucas Bullens.
1503 Loduwyc Corten (apprenti).
» Coppen Leesmestere (apprenti).
1505 Jan Pauwels.
» Embrecht vander Meermolen.
» Peeter Vorspoel, Laureyssone.
» Hansken Verheeren (apprenti).
1507 Aerdt Napelteren (apprenti).
» Neelken de Vos (apprenti).

1508 Peeter van Berkelaer.
» Jan van Delft.
» Jan Beenken.
» Hennen van Tienen (apprenti).
» Hennen Peete (apprenti).
» Bernaert de Jonghe (apprenti).
1509 Peerken Tshalen (apprenti).
1510 Olivier (apprenti).
» Gielken de Neve (apprenti).
1511 Peeter Ymans.
1512 Jan Ghenoots.
» Hennen van Lovene (apprenti).
» Zeghere van Venloo (apprenti).
» Neelken Provoost (apprenti).
» Frans van Steenlant (apprenti).
» Hennen Prekere (apprenti).
» Merten Croch (apprenti).
1513 Daneel van der Eedt.
» Jan Wraghe, Gillessone.
» Wouter vande Venne (apprenti).
» Austeyn vander Cammen (apprenti).
1514 Gheert Dul.
» Cornelis Dul. II
» Peter Dul.
» Gielken de Hertoghe (apprenti).
» Joos Dueghens (apprenti).
» Ariaen van Huesdonc (apprenti).
1516 Joes Bodyn (sculpteur et enlumineur).
» Hennen Quintens (apprenti).
» Machiel Croton (apprenti).
1517 Lieven Vermeren.
» Willem van Endhoven.
» Stoffele Versypt.
» Pauwels Willemssen (apprenti).

1517 Merten van Staelbemt (apprenti).
» Stoffele wt Geldere (apprenti).
» Hennen Bouwens (apprenti).
» Gommaer van Yssche (apprenti).
» Hennen Claes Bursemakens (apprenti).
1518 Frans vander Herstee.
» Gheert Scoof.
» Rochus (apprenti).
» Willem van Berchim (apprenti).
1519 Karle de Mozole (tailleur de pierres).
» Cornelis van Utrecht (tailleur de pierres).
» Bastiaen (tailleur de pierres).
» Gheert de Vriese.
» Hennen van Hom (apprenti).
» Wynant Roost (apprenti).
» Henneken Vekemans (apprenti).
1520 Matheus Boentyn (tailleur de pierres).
» Teunken Tielman (apprenti).
» Thysken Vermeren (apprenti).
» Henneken Bacwit (apprenti).
1521 Jan van Lovene.
» Jacob Leesmeestere.
» Crispyn van Laken (apprenti) (tailleur de pierres ?).
» Bastiaen (apprenti).
» Huysson Bisscob (apprenti) (tatlleur de pierres ?).
» Lanken Suys (apprenti).
1522 Coppen van Leyen (apprenti).
» Fransken Boers (apprenti).
1523 Jan van Achtere.
1524 Balten Janssone Costere.
» Merten van Dormale.
» Ariaen Nys (apprenti).
1526 Heynken van Rome.
1527 Peter Coecke (d'Alost).

1528 Casen van Duffele (tailleur de pierres).
» Hanneken Mertens (apprenti).
1529 Pauwels Ackerman.
» Antonis Janssone.
» Jan Peeten.
» Willem van Breda (apprenti).
1531 Willem Bonefaes.
» Peter Janssone (tailleur de pierres).
1532 Tomaes Gerons (apprenti).
1533 Wauter van Elsemar.
» Peter Raest Coeninckx.
» Glaudeus (Floris).
» Aert van Praet (apprenti).
» Hanneken Wouters (apprenti).
1535 Willem vander Borcht.
» Jeronimus.
» Huberecht Lancvelt.
» Cornelis Mertens (apprenti).
» Hanneken vanden Bulke (apprenti).
» Gheerebrant van Berghen (apprenti),
1536 Jan van Boestrum.
» Adriaen van Breda (tailleur de pierres).
» Maître Coenraet (Meyt).
» Joost Batens (apprenti).
1537 Jacop vanden Broeke (apprenti).
1538 Thielman Waerichem.
» Jan Valensoen.
1539 Cornelys Floris (le vieux).
» Daneel Smoers.
» Jan van den Perre.
» Andries Mertens.
» Walraven Sciepmans (apprenti).
1540 Jan Hellaert.
» Pierson Rogery.

1542 Willem de Rever.
1544 Pauwels Clays sone Colve ? (apprenti).
1546 Claes (van Beren alias) van Diest (apprenti).
» Frederick. Heyns.
1547 Hans Simoens (sculpteur et fondeur en cuivre).
» Heyndrick Synay.
» Jan van Rykenroyen.
» Andries Mans (apprenti).
1549 Jan van Lare.
1552 Daniel Leyman.
» Staes Tysman.
» Peeter van Sellaer.
» Hansken (apprenti).
1554 Jacob Struys.
1555 Jan vanden Broecke.
» Andris Smans.
1556 Jacop van Biervliet.
» Frans Wagenaert (tailleur de pierres).
» Cornelis Janssen (tailleur de pierres).
» Ambrosius Mol (van Liere).
» Hansken van Campen (apprenti).
» Frans Wellens (apprenti).
1557 Lauwereys Boes (apprenti).
» Hans Heyns (apprenti).
1558 Steven van Hertwyck.
1559 Phelips de Vos.
» Nicolaes Van Beren (allias van Diert).
» Vander Elstmer (fils).
» Jan de Haze (apprenti).
1560 Franchois Schippers.
» Nicolaes Biesmans.
» Kerstiaen Covelens (apprenti).
1561 Jan van Delle.
» Flips Terwyn (tailleur de pierres).

1561 Antoni de Meyere.
» Hans van Campenhout.
1564 Augustyn (Gommaerts ?).
1567 Hans van Brebos (apprenti).
1577 Cornelis Floris (III).
1582 Servaes vanden Blocke.
1584 Mester Perter Timmermans.
» Chesaer Verbecke (apprenti).
1585 Rafael Paludrnus (van den Broeck).
1588 Salomon van Turenhout (apprenti).
1591 Robert (Colyns) de Nole.
» Abraham Losschaert.
1593 Philippe de Sain.
1594 Niclaes Janssen.
1595 Niclaes Fago.
» Gilbeert van Brussel (apprenti).
» Gillis van Papenhoven (apprenti).
1596 Hans de Nole.
» Thomas van Oudendycke (apprenti).
1597 Hansken van Urssele (apprenti).
1599 Hans Hemelrycx (albastwercker).
1600 Gilis Paffenhoven.
» Jaques Tissenack (van Mechelen).

BIBLIOGRAPHIE

A. Bergmann : *Geschiedenis der stad Lier.* Anvers, J.-E. Buschmann, 1873.

Bertryn : *Chronycke van Antwerpen.* Publiée par le « Bibliophile anversois ».

Biographie Nationale. Publiée par l' « Académie royale de Belgique ». in-8°, Bruxelles.

Chevalier de Burbure : *Toestand der Beeldende Kunsten in Antwerpen, omtrent 1454.* (*Album der Sint-Lukasgilde*, 1855).

Catalogues : *Exposition d'objets d'art religieux à l'hôtel Liedekerke, Malines, 1864*, par James Weale. Bruxelles, Ch. Lelong, 1864.

Id. — *Musée d'Antiquités d'Anvers, 1894.*

Id. — *Guide illustré du Visiteur.* (Musées royaux des arts décoratifs et industriels, section d'art monumental), Bruxelles, 1905.

Id. — *Musée de Cluny,* par Du Sommerard.

Id. — *Catalogus van de Beeldhouwwerken in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam.* (Préface de A. Pit.)

Claude de Vert : *Explication simple, littérale et historique des cérémonies de l'église.* Paris, 1720.

L. Courajod : *Leçons professées à l'Ecole du Louvre.* 1884-1896.

Id. — *Bulletin de la Société des Antiquaires de France,* 11 avril 1887 (LII, p. 151).

Id. — *Quelques monuments de la sculpture bourguignonne du XVe siècle (Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXII).

Id. — *Catalogue raisonné du Musée de sculpture comparée du Trocadéro.* in-8°, Paris, 1892.

DEHAISNES : *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois, le Hainaut avant le XVe siècle.* Lille, L. Quarré, 1886.

Id. — *L'art à Amiens à la fin du moyen-âge dans ses rapports avec l'Ecole flamande primitive.* (*Revue de l'Art Chrétien*, 1889 et 1890.)

Id. — *L'Art chrétien en Flandre.*

JOS. DESTRÉE : *Recherches sur la sculpture brabançonne.* (*Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1891, pp. 54-76.)

Id. — *Etude sur la sculpture brabançonne au moyen-âge.* Première partie. Bruxelles, Vromant, 1894.

Id. — *Tapisseries et sculptures bruxelloises à l'Exposition d'Art ancien de 1905.* Bruxelles, G. Van Oest & Cie, 1906.

MARCEL DIEULAFOY : *La statuaire polychrome en Espagne.* Paris, Hachette & Cie.

FERNAND DONNET : *Le sculpteur Robert Moreau.* Anvers, De Backer, 1899.

Id. — *Une Fabrique d'objets d'art pour l'exportation.* Gand, A. Siffer, 1897.

Id. — *Les Batteurs de Cuivre anversois.* Namur, Wesmael-Charlier, 1904. — *Les cloches d'Anvers.* — *Les Fondeurs anversois.*

P. DU BOIS : *Note sur les retables flamands des XVe et XVIe siècles de l'Oise et de la Somme.* Extrait du *Bulletin de la Société arch. et hist. de Clermont*, (deuxième livraison de 1906).

E. VAN EVEN : *Ancienne école de peinture de Louvain.*

FIERENS-GEVAERT : *La Renaissance septentrionale.* Bruxelles, G. Van Oest & Cie, 1905.

P. Génard : *Bartholomeus van Raephorst.* (*Taelverbond,* 1853).

Id. — *Notice des Œuvres d'Art qui ornent l'Eglise de Notre-Dame á Anvers.* Anvers, 1877.

Louis Gonse : *L'Art Gothique.* Paris, May et Motteron.

A. Heins : *L'Art du bois* (*Art flamand et hollandais,* t. X, p. 143 [1908]).

A. Kleinclausz : *Claus Sluter et la sculpture Bourguignonne au XVe siècle.*

R. Koechlin : *La sculpture belge au moyen-âge.* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1905).

Id. — *La sculpture belge et les influences françaises aux XIIIe et XIVe siècles.* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1903).

Id. — *La sculpture belge au moyen-âge.* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1904).

De Laborde : *Les ducs de Bourgogne.*

Th. Van Lerius : *Notice des œuvres d'art de l'église paroissiale et ci-devant insigne collégiale de St-Jacques à Anvers.* 1855. (Voir Ph. Rombout et Th. Van Lerius).

Baron Le Roy : *Théâtre Sacré du Brabant.*

Chevalier Edmond Marchal : *Mémoire sur la sculpture aux Pays-Bas, pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, précédé d'un résumé historique.*

Id. — *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belge.* Bruxelles, 1895.

Em. Mast : *Geschiedkundig Liersch Dagbericht.* Lier, 1888.

Alf. Michiels : *L'Art Flamand dans l'Est et le Midi de la France.* Paris, Renouard, 1877.

E. Neefs : *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines.*

H. Odelberg : *Les retables de Strengnäs* (Suède). *(Annales*

de l'Académie d'Archéologie de Belgique, XXVI, 2me série, t. III).

A. PINCHART : *Archives des arts, sciences et lettres.*

A. PIT : Voir *Catalogus van de Beeldhouwwerken.*

CHANOINE REUSENS : *Éléments d'archéologie.*

PH. ROMBOUT et TH. VAN LERIUS : *Les Liggeren et autres archives historiques de la gilde anversoise de Saint-Luc.*

MAX ROOSES : *Geschiedenis der Antwerpsche Schildersschool.*

J. ROOSVAL : *Schnitzelaltäre in Schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt der Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann.* (*Zur Kunstgeschichte des Auslandes,* heft. XIV.) Strassburg, Heitz & Mündel, 1903.

J. ROUSSEAU : *Histoire de la sculpture flamande. (Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie.)* Bruxelles, 1876.

Id. — *La sculpture flamande et wallonne du XI*e *au XIX*e *siècle. (Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie)* Bruxelles, 1877.

HENRI ROUSSEAU : *Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique : les retables. (Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie,* t. XXIX à XXXIV) Bruxelles, 1890-1895.

J. B. STOCKMANS : *Lyrana.* (Notices historiques concernant Lierre). Anvers, Van Hille-De Backer, 1905.

J. B. VAN DER STRAETEN : *Jaerboek van St-Lucas gilde*, 1854.

Id. — *Épisodes de l'histoire de la sculpture en Flandre*, 1892.

CH. M. T. THYS : *Notice sur le retable de l'Eglise de Notre-Dame à Tongres.* (*Bulletin de la Société scientifique du Limbourg*, t. XIII).

P. VALBRANCHE : *De l'Organisation du travail chez nos artistes du moyen-âge.* (*l'Occident*). Paris, 1905.

VIOLLET-LE-DUC : *Dictionnaire d'Architecture.*

A. Vermeylen : *In Memoriam les très belles heures de Turin.* (*Art flamand et hollandais*, t. II, p. 134 [1904].)

Paul Vitry : *Michel Colombe et la sculpture de son temps.*

Fr. Waltman van Spilbeeck : *De Voormalige Abdijkerk van Tongerloo.* 1883.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TABLE DES MATIÈRES